Die

Originalität Molières

17014

im „Tartuffe“ und im „Avare“.

Inaugural-Dissertation

verfasst

und der hohen philosophischen Fakultät

der

Königl. Bayrischen Julius-Maximilians-Universität

Würzburg

zur Erlangung der Doctorwürde

ACAD.
LUGD.BAT.
BIBL.

vorgelegt

am 23. April 1902

von

Hugo Caspari

aus Cassel.

Göttingen 1902.

Druck der Dieterich'schen Univ.-Buchdruckerei

(W. Fr. Kaestner).

Meinen lieben Eltern.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41549805_0203

Mit Recht nimmt in der Molièreforschung das Studium der Quellen zu den Komödien des Dichters einen hervorragenden Platz ein. Nichtsdestoweniger fehlt es diesen Untersuchungen öfters an Perspective, wenn der Ausdruck gestattet ist; die Quellen werden ohne Rücksicht auf die mehr oder weniger grosse Bedeutung nebeneinander genannt. Es wird nicht immer klar, ob Molière aus diesen Quellen die Fabel seines Stückes, Characterzüge für seine Personen, oder nur Episoden und einzelne Aussprüche entnommen hat. Sieht man diese zahlreichen Quellen ohne Rücksicht auf ihre grössere oder geringere Bedeutung nebeneinander gereiht, so hat es oft den Anschein, als ob Molière ganz unselbstständig sei. Man fragt sich, ob er denn wirklich, wie manche seiner zeitgenössischen Feinde es behauptet haben, in der Benutzung fremder Quellen weiter gegangen sei, als es eigentlich erlaubt und anständig sei. Namentlich wird es einem nicht klar, worin denn nun eigentlich die Originalität des Dichters bestehen soll. Man wirft zwar viel mit Phrasen um sich, wie Genialität, grossartiges Komikertalent und dergleichen mehr, aber die Wenigsten denken sich dabei etwas bestimmtes. Es ist aber gewiss für eine gerechte Beurteilung Molières von der grössten Wichtigkeit, sich darüber klar zu werden. Die Möglichkeit dazu ist sicher vorhanden. Man braucht nur den umgekehrten Weg einschlagen, wie bei den früheren Quellenuntersuchungen, und zwischen den einzelnen Elementen der Quellen genau unterscheiden. Natürlich

können wir hier nicht sämtliche Komödien Molières auf diese Weise untersuchen, so lohnend diese Aufgabe auch sein dürfte. Wir wollen uns hier mit einem methodologischen Versuch begnügen und zwei seiner bedeutendsten Lustspiele demselben zu Grunde legen.

Molières Lustspiele lassen sich in zwei grössere Kategorien einteilen: die Possen, die nur den Zweck haben, zu unterhalten, und die satirischen Stücke, welche Gebrechen und Fehler geisseln wollen. Unter den letzteren kann man nun wieder unterscheiden zwischen Sittenlustspielen und Characterlustspielen. Die Characterlustspiele wollen nicht bloss die Fehler oder Lächerlichkeiten einer bestimmten Zeit, sondern der Menschheit überhaupt an den Pranger stellen. Der Tartuffe, der Don Juan, der Misanthrope, der Geizhals sind die vornehmlichsten Vertreter dieser Gruppe. Wir wählen zu unserer Untersuchung das zeitlich jüngste und das zeitlich älteste dieser Stücke aus, den Tartuffe und den Avare, die im Jahre 1664 bezw. im Jahre 1667 zum ersten Male aufgeführt wurden. Noch ein anderer Grund bestimmt uns, grade diese beiden Stücke zu wählen. Hinsichtlich der Inanspruchnahme fremder Quellen sind sie sehr verschieden beurteilt worden: Bezüglich des Tartuffe sagt z. B. Birch-Hirschfeld:[1]) „Diese Komödie ist ohne die Benutzung überlieferter Motive gedichtet, Molière schöpft hier ganz aus dem Schatze eigener Erfahrungen und Beobachtungen.“ Der Geizige ist dagegen häufig eine Mosaikarbeit genannt worden, in welcher Molière nur sehr Weniges selbstständig geliefert hätte. Beide Ansichten sind gewiss übertrieben. Wir sind vielmehr der Ueberzeugung, dass Molière hinsichtlich der Composition bei beiden Stücken ganz ähnlich verfahren ist und hoffen, dies auch in dieser Arbeit nachweisen zu können. Nach neuen Quellen wollen wir hier nicht spüren. Darüber

1) Birch-Hirschfeld und Suchier, Geschichte der französischen Litteratur, Leipzig u. Wien 1900 S. 452.

scheint die Forschung überhaupt abgeschlossen zu sein. Das Verhältnis des Tartuffe zu seinen wirklichen und angeblichen Quellen ist, um die wichtigsten Namen zu nennen, untersucht worden von Moland, Despois-Mesnard, Mangold, Veselowsky und Vollhardt [1]), die bekanntesten Arbeiten über die Quellen des Avare rühren von Knörich und Fritzsche [2]) her. Ausserdem handeln natürlich die Biographen Molières in den betreffenden Capiteln ihrer Werke über das Thema. Auch sind über das Verhältnis des Tartuffe und Avare zu einzelnen Quellen ohne Rücksicht auf die Mitbenutzung anderer Quellen Abhandlungen und Mitteilungen erschienen, über die an den betreffenden Stellen zu reden sein wird.

Wir werden nun der Reihe nach das Verhalten Molières seinen Quellen gegenüber im Tartuffe und Avare hinsichtlich folgender 5 Punkte zu untersuchen haben:

1) Fabel.
2) Gang der Handlung.
3) Characterzüge der Hauptperson.
4) Characterzüge der übrigen Personen.
5) Technische Motive und Einzelheiten.

Es wird genau festzustellen sein, wie sich Molière in jedem einzelnen Fall beeinflussen liess; auf diese Weise werden wir definieren können, worin die Originalität Molières besteht, indem an die Stelle der vagen Phrasen,

---

1) Moland, Molière et la Comédie Italienne; ferner die Einleitung zu Tartuffe zu seiner grossen Molèreausgabe Bd. IV. Despois-Mesnard, Ausgabe von Molières Werken; Ed. Grands Ecrivains de France Bd. 4. Notice zu Tartuffe. Mangold, Molières Tartuffe, Oppeln 1884. Veselowsky. Etudy o Molieri, Moskau 1879. Vollhardt, Die Quelle von Molières Tartuffe, Herrigs Archiv Bd. 91. S. 55 ff.

2) Knörich, Die Quellen des Avare von Molière. Zeitschr. für französische Sprache und Litteratur Band 8 S. 51—67. Fritzsche, Schulausgabe von Molières Avare. Berlin, Weidmann'sche Buchhandlung 1884. Einleitung S. XXXIV. ff. Despois-Mesnard und Moland in den Notices ihrer Ausgaben. (Bd. VII).

die von Genialität ganz allgemein sprechen, ein sachlich begründetes Urteil tritt.

Die gründlichste Arbeit über den Tartuffe ist das bereits citierte Werk von Mangold. Hier wird uns eine Gesamtstudie über das ganze Lustspiel geboten; es ist daher klar, dass der Verfasser nicht lange auf dem in dieser Untersuchung einzuschlagenden Weg verweilen kann. Er führt gewissenhaft alle Quellen an, wie sie auch in Despois-Mesnards Notice angegeben sind. Diese Notice hat ebenfalls den Wert einer selbstständigen Monographie. Eine solche hat auch der russische Molièreforscher Vesselowsky in seinem obenerwähnten Buche geliefert. Leider ist es mir wegen Unkenntnis der russischen Sprache nicht möglich, dies Werk zu berücksichtigen, und die Besprechungen und Auszüge [1]) dieser Schrift in andern Sprachen sind nicht ausführlich genug, als dass man ein klares Bild des vollständigen Inhaltes gewinnen könnte.

I. Die Fabel. [2])

Stellen wir zunächst fest, welche Entlehnungen Molière inbezug auf die Fabel des Stückes gemacht hat. Die Fabel in Molières Tartuffe ist die folgende: Ein gutmütiger aber leichtgläubiger Bürger hat in seinem Hause einen scheinbar ernsten und sittlichen Mann aufgenommen. Dieser dankt ihm aber seine Freundlichkeit dadurch, dass er seine Frau zu verführen versucht. Die Frau schenkt ihm aber kein Gehör, sondern stellt ihm eine Falle; er fällt hinein, wird entlarvt und soll mit Schimpf und

1) Solche finden sich: Molière Museum, herausgeg. von Schweitzer Bd. I. S. 134 (H. v. Lankenau), ferner Revue Critique v. 22. Nov. 1879 (II, 390—392) und Magazin für die Litteratur des Auslandes v. 3. Januar 1880.

2) Fabel nennen wir zum Unterschied vom Gang der Handlung den Grundgedanken eines Stücks, den äusseren Umriss, auf dem sich die Handlung aufbaut. Die Fabel eines längeren Theaterstückes lässt sich daher meistens in wenigen Worten erzählen.

Schande aus dem Hause gejagt werden. Er hat jedoch infolge einer Unvorsichtigkeit des Hausherrn eine derartige Macht gewonnen, dass er die ganze Familie ins Unglück gestürzt hätte, wenn er nicht durch einen plötzlichen Eingriff des Souveräns, der ihn verhaften lässt, daran gehindert würde.

Vergleichen wir nun diese Fabel mit den gewöhnlich als Quellen zu Tartuffe angegebenen Stücken. Die wichtigste Quelle ist ein scenario aus der Sammlung des Flaminio Scala, welches den Titel „Il Pedante“ führt. In Mangolds Monographie und Despois-Mesnards Notice ist diese allerwichtigste Quelle noch nicht erwähnt; das Verdienst sie entdeckt und herauszugeben zu haben gebührt William Vollhardt [1]).

Die Fabel des Pedante ist folgende: Der Gelehrte Cataldo ist Hausfreund in einer Familie. Bald beherrscht er sie ganz und gar, besonders aber den Hausvater, der ihm so lange blindes Vertrauen entgegenbringt, bis ihm sehr deutlich bewiesen wird, dass es gänzlich ungerechtfertigt war. Denn der Gelehrte versucht die Frau seines Freundes zu verführen, diese legt ihm aber eine Falle, in die er ahnungslos hineingeht. Nachdem er so erkannt ist, wird er beschimpft, durchgeprügelt und verjagt.

Man sieht, bis auf den Schluss sind die Fabeln nahezu identisch. Nur der letzte Teil des Tartuffe, d. h. alles, was nach der Entlarvung vor sich geht, scheint von Molière selbst erdacht zu sein, sonst finden wir ganz dasselbe. Ein Hausgenosse, welcher den gewöhnlich für ernst und sittlich geltenden Ständen angehört und das blinde Vertrauen des Hausherrn geniesst, ergreift die nächste Gelegenheit, um dessen Frau zu verführen. Diese thut so, als ob sie ihm zu willen wäre, erzählt aber alles ihrem Mann, darauf entlarven sie gemeinsam den Schurken.

---

1) s. o. Anm. S. 7. Uebrigens nimmt Pietro Toldo im Giornale Storico Bd. 23/24. §. 296 die Priorität der Entdeckung für sich in Anspruch. Er verweist dort auf sein Buch „Figaro et ses origines“, Milan 1893.

Gegenüber der auffallenden Uebereinstimmung der Fabeln des Tartuffe und des Pedante kommt der Ipocrito des Aretino[1]), der bisher als Hauptquelle angesehen wurde, (z. B. von Moland in seinem erwähnten Buch „Molière et la Comédie Italienne"), kaum mehr in Betracht, wenigstens an dieser Stelle der Untersuchung. Wir haben hier zwar einen Parasiten, den Ipocrito, der ebenfalls den Hausherrn ganz beherrscht, der aber kein Unheil anrichtet, sondern sogar, wie Moland[2]) angiebt, „finit par avoir le beau rôle". Wie sich aus dem Inhalt ergiebt, ist aber das Verhältnis des Ipocrito zum Hausherrn und das, was sich daraus herleitet, durchaus Nebensache: die Fabel ist vielmehr eine sehr langweilige verworrene Verwechselungsgeschichte zwischen zwei sich sehr ähnlich sehenden Brüdern. Hat Molière den Ipocrito benutzt, so hat er das jedenfalls nicht in Beziehung auf die Fabel seines Tartuffe gethan. Die übrigen Theaterstücke, Novellen, Gedichte, die man gewöhnlich zu den Quellen des Tartuffe rechnet, gehören nur in die Rubriken 2—5 unserer Abhandlung.

Wir kommen somit zu dem Resultat: Hinsichtlich der Fabel ist Molière von Flaminio Scalas Pedante abhängig, er hat jedoch den Schluss seines Stückes selbst erdacht.

Wie steht es nun um die Fabel des Avare? Hat sich Molière auch hier an ein Vorbild angeschlossen?

Die Fabel des Avare ist in dürren Worten folgende. Ein wohlhabender Bürger hat sich durch allerlei Geldgeschäfte einen grossen Schatz erworben. Da er sehr geizig ist, hat er grosse Angst um seine Geldcassette und verbirgt sie sorgfältig. Seine Tochter will er einem ungeliebten Manne zur Frau geben, weil dieser sie ohne Mitgift heiraten will. Er selbst verliebt sich in dasselbe junge

---

1) Neu herausgegeben in der Bibliotheca classica et ecomonica. Commedie di Pietro Aretino. Milano 1888 p. 151 ff.

2) Moland, Molière et la Comédie Italienne. Paris 1867 S. 209 ff.

Mädchen, das sein eigner Sohn zur Gattin erkoren hat. Der Geiz des Vaters ist aber so stark, dass er auf das junge Mädchen verzichtet, wenn er seine Cassette, die der Diener seines Sohnes gestohlen hat, wiedererhält. Der Liebhaber der Tochter des Geizhalses entpuppt sich am Schluss des Stückes als Sohn desselben Mannes, dem der Geizige sie eigentlich zur Frau geben wollte. So finden wir nun noch zwei Familien vor, den Geizhals mit seinen Kindern und den alten Mr. Anselme, den Vater des jungen Mädchens und des Liebhabers der Tochter des Geizigen. Letzterer giebt zu allem seine Einwilligung unter der Bedingung, dass er keinerlei Kosten zu tragen hat.

Dass Molière sein Stück dem Lustspiel des Plautus „Aulularia“ nachgebildet hat, haben alle Molèreforscher anerkannt. Die Fabel ist auch ähnlich, es handelt sich um Folgendes: Euclio, ein armer Mann, hat plötzlich einen Goldtopf gefunden, den einer seiner Vorfahren vergraben hatte. In seiner ängstlichen Sorge, den Schatz zu verbergen, trägt er ihn von einem Versteck zum andern und verrät sich dabei selbst. Seine Tochter will er an einen älteren Mann verheiraten, der dringend um sie angehalten hat und sie ohne Mitgift nimmt. Die Tochter ist aber schon Geliebte des Neffen dieses Mannes. Der Diener des Neffen hat Euclios Schatz gefunden und giebt ihn seinem Herrn, um frei zu werden. Als nun der junge Mann dem Euclio über das Verhältnis zu dessen Tochter beichtet, bezieht der Geizhals alles statt auf seine Tochter auf seinen Goldtopf. Nachdem er endlich aufgeklärt ist, giebt er seine Tochter, bei der die Folgen des Verhältnisses offenkundig geworden sind, sofort her.

Die Unterschiede zwischen den Fabeln sind leicht zu ersehen. Bei Plautus ist der Geizhals ein armer Schlucker, bei Molière haben wir einen reichen Mann, der sich Dienerschaft, Wagen und Pferde hält. Bei einem Reichen fällt der Geiz natürlich viel mehr auf. Euclio hat den Schatz gefunden, Harpagon ihn durch Geldgeschäfte er-

worben. Der Grundgedanke bei Molière, einen Conflict zwischen Geiz und Liebe darzustellen, fehlt bei Plautus ganz. Die Sorge um den Schatz ist beiden Stücken gemeinsam, dagegen ist die Schlussentwicklung bei Molière ganz anders als bei Plautus. Nichtsdestoweniger zeigen die Fabeln in ihrem Grundgedanken auffallende Uebereinstimmung. In beiden Stücken finden wir einen Geizhals, der einen Schatz vergraben hat und der seine Tochter einem Manne geben will, der sie ohne Mitgift zu nehmen bereit ist. Die Tochter hat aber einen andern im Sinn. In beiden Stücken wird der Schatz von einem Diener gestohlen; der Geizhals vermutet den Thäter im Liebhaber seiner Tochter und macht ihm die schlimmsten Vorwürfe, die dieser aber alle auf sein, dem Geizigen übrigens unbekanntes Verhalten der Tochter gegenüber bezieht[1]). Trotz der oben angegebenen Unterschiede beider Fabeln ist ihre Aehnlichkeit so gross, dass Molière auch hier nicht originell genannt werden kann.

Bekanntlich ist vielfach auch als Quelle des Avare Lariveys Komödie „Les Esprits“ genannt worden. Ein Vergleich der beiden Fabeln zeigt jedoch, dass Molière sich mehr an Plautus hielt. Die Fabel der Esprits ist kurz folgende: Ein reicher Bürger hat zwei Söhne und eine Tochter, die von einem jungen Manne zur Frau begehrt wird. Als der reiche, aber geizige Mann einen Besuch in der Stadt macht, entwendet ihm der junge Mann die Börse, in der sich eine grosse Geldsumme befindet. Der Alte jammert furchtbar und giebt schliesslich die als Bedingung zur Wiedererlangung gestellte Einwilligung zu der dreifachen Heirat, lässt sich jedoch alle Kosten von dem Vater der einen Braut, der von einer grossen Reise heimgekehrt ist, bezahlen.

Grade der Grundgedanke, den wir oben ausführten, findet hier nicht so sehr seinen Ausdruck. An dieser Ansicht kann auch die Thatsache, dass der Schluss des Avare

1) cf. Schneegans, Molière, Berlin 1901. S. 182 f.

sich Larivey mehr nähert als Plautus, nichts ändern. Dagegen hat Molière, wie wir sehen werden, im Gang der Handlung den Esprits das eine oder andere entlehnt.

Unsere Untersuchung hat bis jetzt zu dem Resultat geführt, dass Molière in der Erfindung der Fabeln der beiden Stücke nicht originell ist. Die Fabel des Tartuffe geht auf Flaminio Scalas scenario, die des Avare auf Plautus Aulularia zurück.

II. Gang der Handlung.

Wir kommen jetzt zum ungleich wichtigeren Punkte unserer Arbeit, der Untersuchung über das Verhältnis des Ganges der Handlung zu dem der Quellen. Wir beginnen wiederum mit dem Tartuffe. Zur besseren Uebersicht sei der Gang der Handlung in diesem Stück kurz erzählt:

Act I. Madame Pernelle, die Mutter Orgons, des Hausherrn, ist damit beschäftigt im Hause ihres Sohnes allen Anwesenden ganz gehörig den Standpunkt klar zu machen. Jeder bekommt sein Teil zu hören. Sie beklagt sich über allerlei Unpassendes im Hause Orgons, besonders böse aber ist sie über die Missachtung, die man ihrem und ihres Sohnes besonderen Liebling Tartuffe entgegen bringt. Man setzt ihr auseinander, dass ihr Sohn Orgon das Opfer eines Heuchlers geworden sei, der ihm durch sein scheinheiliges Wesen derart imponiert habe, dass er wirklich an die grosse Frömmigkeit und Selbstlosigkeit Tartuffes glaubt. („Enfin il en est fou; c'est son tout, c'est son héros"!) Während man Orgon erwartet, bittet dessen Sohn Damis seinen Oheim Cléante, bei Orgon ein gutes Wort zugunsten der geplanten Heirat Marianes mit Valère einzulegen; er fürchtet nicht ohne Grund, dass Tartuffe selbst Absichten auf seine Schwester hat. Orgon erkundigt sich nach seiner Rückkehr bei der Zofe Dorine, wie es im Hause gehe, hat aber nur ein Ohr für das, was Tartuffe angeht, alles übrige, auch die Krankheit seiner Frau,

lässt ihn kalt. Nachdem Dorine das Zimmer verlassen hat, setzt Cléante seinem Schwager mit beredten Worten auseinander, dass Tartuffe in Wirklichkeit ganz anders sei, als seine fromme Maske vermuten lasse. Orgon antwortet nur ironisch, und als Cléante das Gespräch auf Marianens Heirat bringen will, weicht er aus und geht.

Act II. Orgon rückt mit der Absicht heraus, Mariane mit Tartuffe zu verheiraten. Natürlich stösst er mit diesem Plan auf grossen Widerstand, besonders Dorine bringt ihn mit ihren Gegenreden in eine ganz unheilige Wut. Aber grade dieser Widerstand seiner Angehörigen bestärkt ihn in seiner Absicht. Es folgt die entzückende Episode zwischen Mariane und Valère, die sich erst veruneinigen, um sich dann mit Dorinens Hilfe wieder zu versöhnen. Die beiden trennen sich drauf mit der Absicht, nun auch ihrerseits alles aufzubieten, die von Orgon geplante Verbindung zu verhindern, und dafür ihre eigene möglich zu machen.

Act III. Elmire, Orgons Frau, hat die Absicht, Tartuffe zu bitten, ihren Mann von seinem Plane abzubringen. Dorine erzählt dem Damis von der von Elmire gewünschten Unterredung mit Tartuffe, und dieser versteckt sich, um alles mit anhören zu können. Tartuffe, der nun zum ersten Male erscheint, ist entzückt, endlich Gelegenheit zu haben, mit dem Gegenstande seiner geheimen Begierde allein sein zu können. Auf die Aufforderung Dorinens antwortet er mit einem frommen Blick nach oben: „Hélas, très volontiers“. Im Verlauf der nun folgenden Unterredung zwischen Tartuffe und Elmire besitzt ersterer die Frechheit, eine sehr deutliche Liebeserklärung zu machen. Die empörte Frau erklärt, ihrem Manne die Sache nur dann verschweigen zu wollen, wenn Tartuffe auf die eheliche Verbindung mit Mariane verzichtet. Da kommt Damis plötzlich aus seinem Versteck hervor, voller Freude, dass er seinem Vater die Augen über den Hallunken Tartuffe öffnen kann. Entgegen Elmirens Bitte, zu schweigen, berichtet er sofort seinem Vater von dem Inhalt der Unterredung. Tartuffe

giebt alles zu, ja er gebärdet sich noch viel schuldiger und erklärt, er würde sich niemals verteidigen, selbst wenn man ihm das Schlimmste vorwürfe. Orgon lässt sich durch diese raffinirte Komödie bethören und will Tartuffe die arme Mariane sofort zur Frau geben. Als Damis sich weigert, den Tartuffe um Verzeihung zu bitten, enterbt und verstösst ihn sein Vater. Tartuffe aber, der heuchlerischer Weise erklärt, von jetzt an jedes Zusammenkommen mit Elmire vermeiden zu wollen, wird im Gegenteil von Orgon gebeten, allen Verläumdungen zum Trotz recht oft zu ihr zu gehen. Der Selbstverblendung ist es jedoch noch nicht genug, denn Orgon setzt ein Document auf, in welchem er die Schenkung seines Eigentums an Tartuffe erklärt.

Act IV. In der ersten Scene versucht Cléante, den Tartuffe mit Vernunftgründen zu bewegen, von der geplanten Heirat abzusehen und auf Orgons Schenkung zu verzichten. Tartuffe lässt sich jedoch auf gar nichts ein, ja er behauptet, das Besitztum wäre bei ihm besser aufgehoben, da es dann nicht zu weltlichen Zwecken missbraucht werden könnte. Schliesslich verschwindet er unter einem nichtigen Vorwande. Cléante, Mariane und Dorine bitten nun nochmals den Orgon, seine Absicht aufzugeben; da aber alles nichts nützt, beredet ihn Elmire, um ihm endlich die Augen über Tartuffes Niederträchtigkeit zu öffnen, versteckt einer Unterredung zwischen ihr und dem Heuchler beizuwohnen. Dorine holt dann den Tartuffe herbei, der natürlich hocherfreut von der „Umwandlung“ Elmirens ist. Orgon kriecht nun unter den Tisch. Tartuffe wiederholt jetzt der Elmire seine Liebeserklärung und zwar unter Aufbietung aller Künste der jesuitischen Moralcasuistik. Der prägnanteste Ausdruck dieser Theorien findet sich in den Versen 1487—1497, wo Tartuffe sagt:

Le ciel défend, de vrai, certains contentements
Mais on trouve avec lui des accommodements
Selon divers besoins, il est une science

D'étendre les liens de notre conscience
Et de rectifier le mal de l'action
Avec la pureté de notre intention.

Als schliesslich die scheinbar nachgiebige Elmire von der Eifersucht und Wachsamkeit Orgons spricht, erklärt Tartuffe rundweg:

„C'est un homme, entre nous, à men erpar le nez".

Während er nun noch einmal nachsieht, ob auch alle Thüren verschlossen sind, kommt Orgon aus seinem Versteck hervor und verbirgt sich hinter dem Rücken seiner Frau. Als Tartuffe diese nun in die Arme schliessen will, stürzt er vor und packt den Treulosen. Dieser macht zwar noch einen vergeblichen Versuch, sich salbungsvoll herauszureden, Orgon sieht aber jetzt klar und will ihm die Thür weisen. Da aber kommt es ganz anders; Tartuffe erklärt, nicht er, sondern Orgon hätte das Haus zu räumen. Elmire ist entsetzt, als Orgon nun eingesteht, dass er thatsächlich dem Betrüger sein ganzes Eigentum vermacht habe, ja, dass er ihm noch eine Casette mit höchst compromittierenden Papieren zur Aufbewahrung übergeben habe, und zwar, wie er später beichtet, nach der Doctrin der restrictio mentalis.

Act V. Im fünften Acte sehen wir die ganze Familie — auch Damis ist inzwischen zurückgekommen — um Orgon versammelt, um sich über Schutzmassregeln gegen die drohende Gefahr der gerichtlichen Exmittierung zu beraten. Auch Valère, der von der bevorstehenden Verhaftung Orgons schon gehört hat, erscheint und beschwört diesen, in seinem Wagen zu fliehen. Aber es ist zu spät, schon erscheint der Gerichtsoffizier in Begleitung Tartuffes. Als nun diesem von allen Seiten die heftigsten Vorwürfe gemacht werden, äussert er zu dem „exempt" nur:

„Delivrez-moi, monsieur, de la criaillerie".

Der Exempt aber dreht den Spiess um und verhaftet nicht Orgon, sondern auf Befehl des Königs Tartuffe selbst. Zugleich fällt das Eigentums Orgons wieder an diesen zurück. Damit schliesst das Stück.

Zur Vergleichung sei der Gang der Handlung im Pedante in kurzen Zügen erzählt:

Act I. Zu Anfang sehen wir einen Jüngling Oratio, der seinem Vater Pantalone die heftigsten Vorwürfe wegen seines sittenlosen Lebenswandels macht; der Pedant Cataldo kommt dazu und versöhnt beide. Pantalones Frau Isabella erscheint, prügelt ihren Diener Pedrolino wegen Weinstehlens durch und wird sehr heftig gegen Oratio, da dieser sie zur Rede stellt. Auf einmal tritt der Capitano Spavento auf und hält eine Lobesrede auf Venedig. Isabella lenkt seine Aufmerksamkeit auf sich, indem sie ein Taschentuch fallen lässt; er hebt es auf und macht ihr dafür einen Ring zum Geschenk. Auf Spaventos Frage, ob sie verheiratet sei, antwortete sie: „Leider ja"! Pedrolino, der das alles gehört hat, beabsichtigt aus Rache für die Prügel dem Pantalone darüber zu berichten, vorher aber giebt er sich dem Capitano gegenüber als Isabellas Mann aus. Spavento fragt ihn, ob er ihm nicht ein hübsches Mädchen verschaffen könnte. Isabella hat das aber ebenfalls belauscht und erklärt dem verzweifelten Pedrolino, sie würde ihrem Manne alles erzählen. Flaminia, die Tochter Gratianos, eines Freundes des Pantalone, und Oratio lieben sich. Flaminias Bruder Fabricio bittet den Oratio, ihm zu helfen, dass er Cataldos Schüler werden könne. Oratio verspricht das auch, verlangt aber als Gegendienst, dass Fabricio für das Zustandekommen der Heirat der beiden Liebesleute Sorge trage. Gratiano erscheint und will von beidem nichts wissen. Da kommt auf einmal Pedrolino dazwischen und erklärt: „es wird doch zu stande kommen", Gratiano lacht ihn aber einfach aus und geht fort. Pedrolino will sich bei Oratio über Isabella beklagen, die hat das aber wieder gehört, kommt dazu und verabfolgt dem Pedrolino noch eine Tracht Prügel. Auch Oratio soll an die Reihe kommen, er verschwindet aber schleunigst nach den ersten Schlägen. Jetzt erscheint Arlecchino mit einer grossen Schüssel Maccaroni, die er im Auftrage des Capitano dem vermeintlichen

Mann der Isabella bringen soll. Pedrolino weint noch infolge der erhaltenen Prügel, erklärt das aber durch einen Unfall seiner Frau und fängt an zu essen, während beide nun zusammen weinen. Der Diener Burattino kommt hinzu und thut es den beiden nach. Pedrolino und Burattino lassen den Capitano grüssen, und Arlecchino leckt zum Schluss heulend die Maccaronischüssel ab.

Act II. Pedrolino erzählt den Pantalone die Taschentuchgeschichte zu dessen grösstem Erstaunen. Gratiano tritt hinzu und berichtet von dem Heiratsplan, nicht ohne eine ordentliche Moralpredigt dabei zu halten. Nun kommt Arlecchino und fragt Pedrolino, wie es denn seiner Frau gehe, dieser erklärt ihn aber dem Pantalone gegenüber einfach für verrückt und wirft ihn hinaus. Jetzt erscheint Cataldo, von allen Seiten ehrerbietig begrüsst. Da er aber wohl merkt, dass Fabricios Vater ihm nicht traut, schmeichelt er sich ein, indem er zu Fabricio zärtlich wird und ihm ein Gedichtbuch schenkt. Pantalone fragt nun den Cataldo wegen das Benehmens seiner Frau um Rat, der Pedant meint aber, Pedrolino müsse gelogen haben, er wolle selbst mit der Isabella reden, um die Wahrheit zu erfahren. Oratio, der dazu kommt, erhält einen Rüffel, ebenso auch Pantalone, weil er zu wenig auf seinen Sohn achte. Unter tröstenden Worten schickt Cataldo nun alle weg und hält eine kleine Rede über seine Heuchelei und deren Verwendbarkeit, wenn man sein verbrecherisches Gemüt verbergen wolle. Als nun Isabella erscheint, berichtet Cataldo weinend von Pedrolinos Erzählung über ihren Fehltritt. Sie gesteht ihr Unrecht auch willig ein, entschuldigt sich aber damit, dass Pantalone sie auch fortwährend hinterginge. Cataldo rät ihr nun, wenn sie sich darüber trösten wolle, solle sie sich doch ja nicht mit Fremden einlassen, sondern sich lieber einen Geliebten erwählen, der mit ihr im selben Haus wohne. Er bringt sich selbst in Vorschlag und verspricht, die beiden Gatten zu versöhnen. Isabella geht scheinbar auf den niederträchtigen Plan ein, und Cataldo entfernt sich in höchst vergnügter

Stimmung. Pedrolino hat das natürlich auch wieder belauscht und glaubt, dass Isabella sich thatsächlich mit dem Betrüger einlassen will. Jetzt kommt Flaminia, erkundigt sich nach Oratio und wird von dem hinzutretenden Capitano für das gewünschte junge Mädchen gehalten. Spavento lässt sich aber wiederum anschwindeln, denn Pedrolino ahnt Flaminias Stimme nach und erklärt ihm, dass „sie“ ihn hineinliesse, wenn er als Dienstmann verkleidet zu „ihr“ käme. Oratio hält die Sache auch für Ernst und ist natürlich sehr traurig, dass Flaminia sich auf solche Abenteuer einlassen will. Pedrolino beruhigt ihn aber über seinen Scherz und stellt ihm Flaminia in sichere Aussicht, wenn er ihn, den Pedrolino, nötigenfalls gegen Cataldo schützen wolle. Während Pantalone nun dessen Antwort erwartet, gerät er mit Gratiano aneinander, der den Pedanten einen Schurken nennt. Nach Gratianos Abgang erscheint Cataldo wieder und erklärt die Isabella für eine sehr ehrenhafte Dame. Da sich daraufhin Pantalone zur Versöhnung bereit erklärt, ruft Cataldo die Isabella herein, und nun findet unter allgemeiner Umarmung die Versöhnung statt. Isabella erhält bei dieser Gelegenheit von Cataldo auch einen „Versöhnungskuss“.

Act III. Es findet eine heftige Auseinandersetzung zwischen Oratio und seinen Eltern statt. Der Sohn hat dem Vater alles erzählt und fügt hinzu, niemals hätte er den Gelehrten Cataldo für einen solchen abgefeimten Hallunken gehalten. Während nun Flaminia hinzukommt und Oratio begrüsst, erklärt Pedrolino, man müsse den Capitano durchprügeln. Dieser erscheint denn auch glücklich als Dienstmann und erhält seine Schläge. Er flieht, und Oratio verlobt sich mit Flaminia. Burattino opponiert zwar, wird aber beruhigt und geht mit Flaminia ins Haus. Pedrolino und Cataldo begegnen sich und geraten in heftigen Streit mit einander. Pantalone aber, der immer noch von Cataldos Unschuld überzeugt ist, segnet diesen voller Dankbarkeit. Isabella erzählt nun selbst ihrem Manne ihr Erlebnis mit Cataldo;

Pantalone ist ganz entsetzt, glaubt aber immer noch nichts, sondern verlangt einen Beweis. Daraufhin lässt Isabella dem Cataldo sagen, ihr Mann sei während der nächsten Nacht in Geschäften abwesend. Zum Ueberfluss erscheint nun Gratiano, der das letzte gehört hat, und neckt den Pantalone: ihm habe geträumt, sein Freund würde durch Cataldo zum Hahnrei werden. Pantalone wird unsicher, nennt aber den hinzukommenden Pedrolino immer noch einen gemeinen Verläumder, wogegen dieser sich auf Gratiano beruft, der doch Cataldo längst durchschaut habe. Als letzterer nun erscheint und alle Anwesenden mit den üblichen Schmeichelworten begrüsst, bittet ihn Pantalone, doch 3—4 Tage sein Haus zu übernehmen, da er in Geschäften verreisen müsse und auch für die Nacht nicht nach hause kommen könne. Als nun Cataldo nochmals eine recht fromme Rede hält, fällt es dem Pantalone immer noch recht schwer, ihn für einen Bösewicht zu halten. Er lässt dann Pedrolino als Wächter zurück und geht mit Gratiano in die Stadt. Jetzt kommt Cataldo wieder und erklärt, es sei Zeit, die Isabella zu „ergötzen“ (goder). Als Isabella nun selbst kommt, thut er ganz traurig, und über die Ursache seiner Traurigkeit befragt, erklärt er ihr seine „Liebe“. Er fügt hinzu, dass die Gelegenheit ja jetzt ganz besonders günstig sei. Isabella schickt ihn in ihr Zimmer. Noch einen Augenblick entfernt sie sich „um alle Störung fern zu halten“ und holt alle herbei. Während der kurzen Pause erkennen sich Arlecchino und Pedrolino als Landsleute. Alle gehen nun in Isabellas Zimmer und holen Cataldo, der, nur mit einem Hemd bekleidet, auf die Bühne geschleppt wird. Isabella lacht ihn natürlich aus, und es wird beschlossen, ihn zu castrieren! Da sinkt der arme Cataldo auf die Kniee und fleht um Verzeihung, er bekennt seine Schuld und erklärt Isabella für eine „giovane honesta e honorata“. Unterdessen erscheinen die Diener als Schlächter verkleidet mit grossen Messern. Auch Spavento kommt hinzu und wird von Cataldo angefleht. Der Capi-

tano, der gar keine Macht besitzt, bittet nur um eine Verringerung der Strafe. Man lässt sich erweichen und begnügt sich mit drei Trachten Prügel. Unter furchtbaren Beschimpfungen Cataldos und unter Vorbereitungen zur Hochzeit Oratios mit Flaminia schliesst das Stück.

Vergleichen wir jetzt den Gang der Handlung in beiden Lustspielen. Zunächst fällt uns die Aenderung des Milieus auf: Molières Stück spielt in gebildeten Kreisen. Alle Mitglieder der Familie Orgons, der zum wohlhabenden Pariser Bürgertum gehört, sowie Marianens Liebhaber benehmen sich gesittet und wohlerzogen. Schon daraus folgt, dass die überaus rohen Spässe, die in jeder Scene des Pedante vorkommen, beseitigt sind; überhaupt alles Unaesthetische ist von Molière ausgeschieden. Es fehlt z. B. die ewige sinnlose Prügelei, ohne die es im Pedante überhaupt nicht abgeht. Höchstens will Orgon wohl mal zuschlagen, führt sein Vorhaben aber nicht aus. Niemals aber wäre eine feine Dame wie Elmire im Stande die Hand gegen jemand zu erheben. Aus diesem Grunde fehlen bei Molière alle die Personen, die sich auf dem Gebiet der niederen Komik bewegen, der unglaubliche Capitano, Burattino und Arlecchino, vollständig. Diese gehörten zu den gewöhnlichen sterotypen Figuren der Commedia dell' arte. Pedrolino ist eigentlich auch verschwunden, denn seine Aehnlichkeit mit Dorine ist doch nur recht gering. Auch das erotische Element, welches im Pedante geradezu überwuchert, hat Molière entfernt. Orgon ist bei ihm ein Ehrenmann, während Pantalone sich sogar von seinen eigenen Sohn Vorwürfe wegen seines sittenlosen Lebens machen lassen muss. Isabella ist ein leichtfertiges Frauenzimmer, die sofort mit dem Capitano anbändelt. Bei Molière ist Elmirens Koketterie, von der man nur ganz im Vorbeigehen etwas hört, doch nur sehr harmlos, und ihr Benehmen in der Scene mit Tartuffe zeigt, dass sie eine anständige Frau ist. Ferner ist die Falle, die dem Cataldo gelegt wird, doch überaus roh. Bei Molière versucht Tartuffe erst durch seine dialectischen

Kunststücke, die im Pedante ganz fehlen, Elmire gefügig zu machen. Im szenario geht das alles viel schneller, Isabella schickt ohne weitere Verhandlung den Cataldo auf ihr Zimmer, wo dieser sich gleich bis auf's Hemd auszieht, sodass dem Zuschauer über die Art der „Tröstung“ kein Zweifel mehr bleibt. Das einzige, was in dieser Hinsicht bei Molière noch geblieben ist, ist das sinnliche Gebahren Tartuffes Elmire gegenüber in Act III Scene 3, wenn er ihre Hand nimmt und den feinen Stoff ihres Kleides bewundert, ebenso Act IV Sc. 5. wo er sich in zweideutigen Wortspielen ergeht.

Im Pedante haben wir demnach eine unsäglich rohe und plumpe Geschichte, bei Molière dagegen eine aesthetisch viel höher stehende, zugleich auch dramatisch wirksamere Scene. Das ist bei den durchaus verschiedenen moralischen Eigenschaften der handelnden Damen auch selbstverständlich. Ist also der Grundgedanke beider Scenen gleich, so ist die nähere Ausführung in jeder Hinsicht Molières Eigentum. Es ist also keinesfalls nötig, den Dichter wegen Entlehnung eines Teiles der Fabel zu verteidigen. Die durchaus niedrige auf die tierischen Instinkte des Pöbels zugeschnittene Handlung des Pedante — man denke nur an das Erscheinen Cataldos im Hemd, oder die beabsichtigte Castration — hat einer ganz anderen Handlung Platz gemacht. Auch solche Scenen wie das Auftreten des heulenden und maccaroniessenden Pedrolino, fehlen vollständig. Ferner ist das fortwährende gegenseitige Behorchen der Personen im Pedante bei Molière auf ein Minimum reduziert. Und selbst in diesen wenigen Fällen geschieht das Lauschen doch aus ganz anderen Motiven, wärend es im Pedante doch immer nur aus reinem Uebermut ohne jeden wirklichen Grund geschieht.

So kommen wir denn zuerst zu dem Resultat: Molières Originalität liegt zunächst in der Verfeinerung und Veredelung des Stoffes, in dem Erheben der ganzen Handlung auf ein viel höheres ethisches und aesthetisches Niveau.

Ein weiterer Unterschied im Gang der Handlung ist dann folgender: Im Pedante herrscht in der Führung der Handlung die grösste Zerfahrenheit, fortwährend springt der Dichter von einem Ort zum anderen. Man sehe sich nur die Inhaltsangabe an: die angesponnenen Fäden werden immer wieder auseinander gerissen, und die Handlung wird dauernd durch die unmotiviertesten Unterbrechungen gestört. Um nur ein Beispiel anzuführen: was hat es für einen Zweck für die Fortführung der Handlung, wenn die Isabella im ersten Act nach dem Vermittlungsversuch des Cataldo nach der Scene zwischen Vater und Sohn ihren Diener wegen — Weinstehlens durchprügelt? Bei Molière ist dagegen von Anfang bis zu Ende die Handlung ganz geschlossen und einheitlich. Von der ersten bis zur letzten Scene wissen wir, worum es sich in dem Stücke handeln soll. Tartuffes Gestalt überragt das Stück ganz anders, als etwa die Gestalt des Cataldo, die schliesslich nicht so sehr viel hervorstechender ist als z. B. die des Capitano. Auch die zwei ersten Acte des Tartuffe, wo dieser selbst noch nicht auftritt, beschäftigen sich nur mit ihm, alles concentriert sich auf diesen einen Punkt. Ein Blick in die oben gegebene Erzählung des Inhaltes beweist das sofort, Madame Pernelle spricht von ihm, Orgon hat nach seiner Rückkehr nur für ihn Sinn, die Discussion zwischen Orgon und Cléante dreht sich um ihn. Ebenso ist es im zweiten Act, wo das Project Orgons, Tartuffe und Mariane zu verheiraten, die Hauptrolle spielt. Stehen so die beiden ersten Acte im Zeichen Tartuffes, um wie viel mehr ist es in den folgenden der Fall, wo er selbst auftritt! Die Verwicklungen, die aus Orgons Plan entstehen, fehlen natürlich im Pedante ganz, dieser hat mit den jungen Leuten nichts zu thun. Die ganze Concentrierung unseres Interesses auf einen Punkt beweist uns die Kraft Molières, das Bedeutende hervorzuheben und ihm alles übrige logisch unterzuordnen. Also liegt hier die Originalität Molières im energischen Zusammenfassen der Handlung.

Mit dieser Zusammenfassung hängt auch die Motivierung einzelner Handlungen zusammen. Wir wissen im Pedante nie, weshalb die Personen auf die Bühne kommen. Daran liegt es auch, dass eine Inhaltsangabe oft den Eindruck völliger Unverständlichkeit macht, obwohl diese gegenüber dem Original schon notgedrungen gemildert wurde. Bei Molière tritt dagegen keine Person auf, bei welcher man nicht genau wüsste, weshalb sie auftritt.

Ganz neu ist auch die Vorgeschichte bei Molière. Wir erfahren, woher sich Orgon und Tartuffe kennen: Orgon hat den Tartuffe zuerst in der Kirche getroffen, hat ihn in sein Haus aufgenommen und behandelt ihn mit solcher Auszeichnung, dass er allmählich eine dominierende Stellung im Hause einnimmt. Ja sogar eine Cassette mit wichtigen und gefährlichen Papieren hat ihm Orgon anvertraut. Von diesem Element einer Vorgeschichte finden wir in der italienischen Komödie nichts. Wo sich Pantalone und Cataldo kennen gelernt haben u. s. w., darüber erfahren wir garnichts.

Auch der Schluss des Stückes ist bei Molière ganz selbstständig. Im Pedante wird Cataldo nach seiner Entlarvung mit einer ordentlichen Tracht Prügel hinausgeworfen. Er ist sehr froh, der eigentlichen Strafe durch sein inbrünstiges Flehen um Gnade entgangen zu sein. Bei Molière ist es grade umgekehrt. Nachdem Tartuffe entlarvt ist und von Orgon aus dem Hause gejagt werden soll, dreht er den Spiess um und fordert im Gegenteil Orgon auf, mit den Seinen das Haus zu räumen. Und dazu hat er ja leider durch Orgons Schenkung das Recht, und nicht nur das, er kann ihn ja durch die in der Cassette befindlichen Papiere obendrein noch ins Gefängnis bringen. Diese ganze Entwicklung ist bei Molière völlig neu, vom vierten Act an bis an den Schluss, einerlei ob dieser glücklich ist oder nicht. Das Lachen vergeht uns hier, es wird bitterer Ernst. Wir haben somit die Thatsache festgestellt, das sich im Pedante nichts findet, was an die Schlussentwicklung des Tartuffe erinnert.

Ein ganz neues Motiv hat Molière seiner Quelle gegenüber insofern noch eingeführt, als er auf das religiöse Moment das Hauptgewicht legt. Von Religion, von Frömmigkeit war im Pedante noch garnicht die Rede. Cataldo war ein Gelehrter, ein Schulmeister. Diese äusserst wichtige Thatsache, dass Tartuffe ein Frömmling ist, übt auf den Gang der Handlung natürlich Einfluss aus. Doch kann dieser Punkt hier nicht näher besprochen werden, da er in das Capitel über die Characterzeichnung gehört.

Wir haben uns bei Besprechung des Ganges der Handlung jeder Kritik über Wahrscheinlichkeit und innere Wahrheit derselben enthalten, weil lediglich festgestellt werden sollte, was neu war und was nicht. Scheinbar aber haben wir den Fehler begangen, das Resultat vorauszunehmen. Es werden doch von Despois-Mesnard und Mangold, die ja den Pedante garnicht berücksichtigen, eine Reihe anderer Quellen genannt, als deren wichtigste der Ipocrito. Jedoch kann dieser Vorwurf nicht mehr erhoben werden, wenn wir feststellen, dass der Gang der Handlung in Aretinos Stück ebensowenig wie die Fabel irgend eine Beziehung zum Tartuffe hat. Es ist deshalb nicht nötig, den Gang der Handlung im Ipocrito hier anzugeben. Eine kurze Inhaltsangabe findet sich übrigens bei Moland [1]). Gemeinsam ist beiden Stücken nur die Thatsache, dass ein Parasit da ist, der eine gewisse Macht über die Familie hat. Tartuffe ist aber bei Molière die Hauptperson, während der Umstand, das der Ipocrito nur Parasit ist und sogar ruhig weg bleiben könnte [2]), der beste Beweis ist, dass der Heuchler keinen Einfluss auf den Gang der Handlung hat. Um die gänzliche Unähnlich-

1) Moland, Molière et la Comédie Italienne. S. 209 ff.

2) Klein macht sich den Scherz, das Stück zu analysieren, ohne Ipocrito zu nennen. Erst am Schluss bezeichnet er ihn als die überflüssigste Person des Stückes „er giebt vor, die Hauptperson zu sein und thut doch nichts, als den übrigen Personen in die Beine zu laufen“. (Geschichte des Dramas).

keit der Handlungen zu beweisen, genügt schon die Feststellung, dass es sich im Ipocrito um eine ganz ungeniessbare Verwechselungsgeschichte und um ein halbes Dutzend Heiratsaffären handelt. Konnten wir schon feststellen, dass Molière von der Fabel nichts entlehnt hat, so trifft dies für den Gang der Handlung ebenfalls zu. Die Berührungspunkte beider Lustspiele liegen vielmehr auf dem Gebiete der Characterzeichnung.

Dasselbe gilt von den andern von den genannten Autoren angegebenen Quellen[1]), die lediglich in der Characteristik des Heuchlers Aehnlichkeit mit Tartuffe haben. Besonders in Tirso de Molinas Stück Marta la Piadosa ist keinerlei Aehnlichkeit der Handlung mit der der Molièrischen Komödie vorhanden. Marta verfolgt übrigens mit ihrer Heuchelei einen dem Zuschauer sehr sympatischen Plan; das kann man von Tartuffe doch wirklich nicht sagen. Tirso de Molinas Stück ist geistreich und unvergleichlich viel besser aufgebaut, als der verworrene Ipocrito, es aber wie Schack über den Tartuffe zu stellen, ist nicht angängig. Ebenso wenig kann Macchiavellis Mandragola, als Quelle für die Handlung des Tartuffe in Betracht kommen.

Wir wenden uns jetzt zum „Avare“ und untersuchen in derselben Weise wie für den „Tartuffe“ den Gang der Handlung in Molières Stück und in seinen Quellen.

Der Gang der Handlung im Avare ist folgender:

I. Act. Valère, der Lebensretter und Liebhaber von Harpagons Tochter Elise hat sich als Verwalter in ihres Vaters Haus eingeschlichen. Scene 1 ist eine Expositionsscene zwischen Valère und Elise. Wir hören von dem Geiz des Vaters, wie er das ganze Haus tyrannisiert, und dergleichen mehr. In der zweiten Scene gesteht Clèante seiner Schwester seine Liebe zu Mariane und beklagt sich stark über seinen Vater, dessen Geiz ihn bei

1) Ueber die Beziehungen zu Scarrons Novelle „Les Hypocrites soll erst im Abschnitt über den Charakter gehandelt werden. cf. S. 48. ff.

seiner Liebeswerbung sehr behindre. In der folgenden Scene sehen wir Harpagon zum ersten Male. Da er schreckliche Angst hat, man könne ihm sein Geld stehlen, durchsucht er La Flèche, den Diener seines Sohnes. In seiner Aufregung verrät er, dass er eine grosse Summe Geldes im Hause hat. Nachdem er La Flèche vergeblich durchsucht und hinaus geworfen hat, spricht er mit sich selbst, wie schwer es doch sei, Geld sicher zu verstecken u. s. w., aber mitten in diesen Monolog entdeckt er die Anwesenheit Cléantes und Elisens. Natürlich hat er grosse Angst, die beiden könnten alles gehört haben, und er beruhigt sich erst, als er festgestellt hat, dass das nicht der Fall war. Dann fängt er an, von Mariane zu erzählen. Cléante ist erst hocherfreut und denkt, sein Vater wollte sie ihm zur Frau geben, ist aber dann sehr unangenehm überrascht, als dieser ihm die Absicht, sie selbst zu heiraten, enthüllt. Die Unterhaltung wimmelt von allerlei Vorwürfen Harpagons seinem Sohn gegenüber. In der folgenden Scene erfährt Elise von ihrem Vater, dass er sie dem Anselm, einem älteren Manne, zur Frau geben wolle; sie erklärt aber rundweg, sie würde auf keinen Fall darauf eingehen. In dem nun entbrennenden heftigen Streit beruft Harpagon den Valère als Schiedsrichter. Dieser giebt ihm in allen Punkten recht und findet scheinbar ebenfalls, dass „sans dot“ entscheidend ist. Während sich Harpagon einen Augenblick entfernt, um nach seiner Cassette zu sehen, rät Valère der Elise, schnell krank zu werden, um die Hochzeit, die noch am selben Tage stattfinden sollte, wenigstens vorläufig zu vereiteln. Als ihr Vater zurückkommt, erklärt Valère, dass Kinder sich den Wünschen ihrer Eltern unter allen Umständen zu fügen hätten. Harpagon ist darüber so erfreut, dass er seinen Verwalter förmlich zum Erzieher seiner Tochter macht, was den beiden jungen Leuten natürlich sehr angenehm ist. Zum Schluss verspricht Valère noch alles daran zu setzen, um Elise zur Heirat mit Anselm zu überreden.

II. Act. In der ersten Scene besprechen Cléante und sein Diener La Flèche die Einzelheiten eines Geldgeschäfts. Der letztere liest seinem entsetzten Herrn die äusserst unvorteilhaften Bedingungen, die der unbekannte Wucherer aufgesetzt hat, vor. Da erscheint in der zweiten Scene der Makler Simon mit Harpagon; denn niemand anders ist der ungenannte Geldverleiher. Als sich nun Vater und Sohn gegenseitig ertappt haben, machen sie sich die heftigsten Vorwürfe. Hierauf erscheint die Gelegenheitsmacherin Frosine, die mit der Hoffnung gekommen ist, von Harpagon für ihre Vermittlerdienste klingenden Lohn zu erhalten. La Flèche hält ihr darauf über dessen Geiz einen äusserst boshaften Vortrag. Es folgt eine köstliche Scene zwischen Harpagon und Frosine. Diese schmeichelt dem Alten auf alle mögliche Weise, was ihn gewaltig freut. Sobald Frosine aber eine Andeutung über den zu erwartenden Lohn riskiert, macht Harpagon ein ganz ernstes Gesicht. Nach mehrmaligem Wechsel von ernster und heiterer Miene — Frosine hat, um den Geizhals milder zu stimmen, über Mariannes Liebe zu ihm das Blaue vom Himmel herunter gelogen — muss die Kupplerin schliesslich, ohne einen Sou bekommen zu haben, abziehen.

III. Act. Harpagon will seiner geliebten Mariane zu Ehren ein Festmahl geben. Die Anordnungen und Befehle, die er seiner Dienerschaft erteilt, geben uns Gelegenheit seinen namenlosen Geiz von allen möglichen Seiten kennen zu lernen. Harpagon, der immer ein böses Gewissen hat, fragt seinen Koch-Kutscher Maître Jaques, was die Leute eigentlich von ihm sagen. Dieser nimmt die Gelegenheit wahr, seinem Herrn gehörig unter allerlei Uebertreibungen die Wahrheit zu sagen. Für seine offene Sprache erhält er jedoch Prügel. Die folgende komische Scene zwischen Valère und Mr. Jaques bildet ein Intermezzo und ist nur eingefügt, um die Wut des letztern gegen Valère für später zu motivieren. Auch hier erhält der Arme wieder Schläge. Hierauf erscheint Mariane in Begleitung

Frosinens, der sie von ihrer Liebe zu Cléante erzählt. Sie erhält jedoch die Antwort, sie solle nur erst Harpagon heiraten, der würde ja doch bald sterben, und dann könne sie ja, nachdem sie seinen Reichtum geerbt, immer noch eine Neigungsehe eingehen. Da erscheint Harpagon mit einer Brille — Frosine hat ihm gesagt, das gefiele Mariane besser — um seine Auserwählte zu begrüssen. Die abweisende Haltung des jungen Mädchens erklärt Frosine für jungfrauenhafte Schüchternheit. Als nun Cléante dazukommt, giebt es eine grosse Ueberraschung; er ist wenig erbaut, grade Mariane als Stiefmutter zu bekommen. Alle moquieren sich nun über Harpagon, der das aber garnicht merkt. Auch um seinen Ring wird er auf komische Weise durch seinen eigenen Sohn gebracht. Während Harpagon auf einen Augenblick hinausgeht, führt Cléante Mariane in den Garten.

IV. Act. Cléante, Mariane, Elise und Frosine, beraten, wie die von Harpagon beabsichtigte Heirat am besten verhindert werden könne. Harpagon kommt hinzu und sieht grade, wie sein Sohn seiner zuküftigen Stiefmutter die Hand küsst. Er sondiert dann Cléantes Herz, der an die edlen Absichten seines Vaters glaubend auf dessen Kniffe hereinfällt und seine Liebe zu Mariane verrät. In dem nun entstehenden Streit rufen sie Maître Jaques als Schiedsrichter an. Dieser giebt durch üble Erfahrungen gewitzigt jedem Einzelnen von ihnen recht. Harpagon glaubt, Cléante gäbe nach, und ebenso nimmt dieser an, sein Vater verzichte zu seinen Gunsten auf Mariane. Nach dem Verschwinden Mr. Jaques wird der Streit natürlich noch viel heftiger: Harpagon verflucht und enterbt seinen Sohn, Cléante wird masslos heftig gegen seinen Vater. Nachdem dieser abgegangen ist, erscheint plötzlich La Fléche mit der Geldcassette, die er nach langem Suchen gefunden hat. Er und sein Herr verschwinden schleunigst, als sie Harpagons Rufe hören. Es folgt der berühmte Monolog des Geizhalses, der über den Diebstahl natürlich ganz verzweifelt ist.

V. Act. Harpagon erscheint mit einem Criminalcommissar. Bei dem Verhör der Dienerschaft beschuldigt Mr. Jaques aus Rache den Valère, das Geld gestohlen zu haben. Es folgt die characteristische Scene zwischen Harpagon und Valère. Durch des ersteren Drohungen erschreckt, glaubt Valère sein Geheimnis mit Elise entdeckt. Er bezieht alles, was Harpagon sagt, auf den Gegenstand seiner Liebe, während der Geizhals natürlich nur an seine Cassette denkt. Nach der Aufklärung des Missverständnisses glaubt er den Versicherungen Valères, dass er die Cassette nicht habe, auch nicht und will den Unschuldigen als „larron“ und „suborneur“ der Justiz ausliefern. Da erscheint als Deus ex machina Anselm. Als nun Valère, um seine Unschuld zu erweisen, seinen wahren Stand und Namen angiebt, erkennen sich die beiden als Vater und Sohn, ebenso stellt sich bei der Gelegenheit heraus, dass Mariane und Valère Geschwister sind. Jezt kommt Clèaute und erklärt, dass Harpagon sein Geld wieder bekommen solle, wenn er auf Mariane verzichte. In dem Conflict zwischen Liebe und Geiz siegt der Geiz. Harpagon stimmt beiden Heiraten zu — Anselm überlässt Elise natürlich seinem Sohn, — wenn Valères und Marianes Vater sich verpflichtet, sämtliche Kosten, auch diejenigen, die durch die Thätigkeit des Criminalcommissars entstanden sind, zu tragen. In den Schlussworten des Stückes drückt Harpagon noch die Freude aus, seine geliebte Cassette wiederzusehen.

Sehen wir uns nun den Gang der Handlung in der Aulularia [1]) an. In einem dem Beginn der eigentlichen Handlung vorausgehenden Prolog giebt uns der Hausgott die Exposition des Stückes. Euclio, der Vater einer frommen Tochter, hat plötzlich einen mit Gold gefüllten Topf, den einer seiner Vorfahren aus Geiz vergraben hatte, gefunden. Nach dem Willen des Hausgottes soll

1) Bei der Eintèilung in die einzelnen Acte, sowie für die Inhaltsangabe des im Original verloren gegangenen Schlusses ist neben dem lateinischen Text die deutsche Ausgabe von Donner (Berlin. Langenscheidt), zu Grunde gelegt.

dieser Schatz dem Euclio helfen, seine Tochter zu vermählen. Ein reicher Nachbar wird um sie freien, jedoch hat der Neffe dieses Mannes bereits in intimem Verkehr mit ihr gestanden.

I. Act. Der Geizige Euclio treibt seine Magd Staphyla aus dem Hause, um nachzusehen, ob sich der Goldtopf noch an seinem Verstecke befindet. Nach einem kurzen Monolog der Staphyla kommt Euclio zurück und giebt ihr den Auftrag, das Haus zu bewachen. Dann setzt er dem Publicum auseinander, dass er sich leider sehr ungern zu einer Geldverteilung begeben müsse, da sein Fortbleiben ja den Eindruck erwecken könne, als besässe er Geld.

II. Act. Megadorus der reiche Nachbar teilt seiner Schwester Eunomia die Absicht mit, Euclios Tochter zu heiraten. Als er sich grade in dessen Haus begeben will, begegnet ihm Euclio, der trostlos heim kommt, denn Geld hat es nicht gegeben. Als Megadorus ihm seine Bitte vorträgt, ist er anfangs sehr misstrauisch, er glaubt, dass der reiche Nachbar es auf seinen Fund abgesehen habe. Als er sich von der Grundlosigkeit seines Verdachtes überzeugt hat, giebt er nach, aber nur unter der Bedingung, dass Megadorus selbst für die Mitgift sorgen solle. Beide beschliessen, die Hochzeit noch am selben Tage stattfinden zu lassen. Euclio giebt nun der Staphyla den Auftrag, alles im Hause herzurichten, und geht auf den Markt, um einige notwendige Einkäufe zu machen. Die Magd ist ganz verzweifelt, denn die Niederkunft der Tochter steht unmittelbar bevor.

III. Act. Strobilus, ein Sklave des Megadorus kommt mit Köchen und Flötenspielerinnen, um in Euclios Hause die Vorbereitungen zur Hochzeit zu treffen. In ihrer Unterhaltung machen sie sich über den Geiz des Alten lustig, den sie auf die drastischste Weise karrikieren. Strobilus verteilt dann das Gesinde auf die Häuser des Euclio und des Megadorus. Als nun ersterer, der nur sehr sparsam eingekauft hat, vom Markte zurückkommt

und den Lärm in seinem Hause hört, ist natürlich sein erster Gedanke, er sei bestohlen. Als er nun noch zu seinem Unglück hört, wie der Koch Congrio um einen Topf bittet, wird ihm sein Verdacht zur Gewissheit, und in grosser Aufregung stürzt er ins Haus hinein. Gleich darauf kommen Congrio und seine Gehilfen mit lautem Geschrei aus dem Hause heraus. Euclio hat sie geprügelt. Dieser erscheint dann auch, mit seinem Goldtopf unter dem Arm, und nachdem er das Gesinde noch einmal gehörig ausgescholten hat, lässt er alle wieder hineingehen. Dann tritt Megadorus auf und ergeht sich in einer längeren Rede über die Verschwendungssucht der Weiber und preist die Einfachheit, besonders aber lobt er die Töchter ohne Mitgift, weil in diesem Falle später der Gatte die Hauptperson sei. Euclio hört sich das alles mit grossem Vergnügen an. Megadorus giebt ihm nun den Rat, sich etwas hochzeitlicher anzuziehen. Euclio beschwert sich über die Dienerschaft, die ihm der Andere ins Haus geschickt hat. Auch jetzt hat er immer noch Angst, Megadorus könne doch etwas von seinem Gelde wissen, denn dessen gutmütigen Vorschlag, zusammen zu zechen, weist er zurück, weil er in der Trunkenheit nicht mehr auf seinen Schatz achten könne. Schliesslich begiebt er sich in den Tempel der Fides, um der Göttin seinen Fund anzuvertrauen.

IV. Act. Der Neffe des Megadorus, Lyconides hat einen Diener, der ebenfalls Strobilus heisst. Dieser kommt nun im Auftrage seines Herrn, um über die beabsichtigte Hochzeit Erkundigungen einzuziehen. Er hört grade noch, wie Euclio im Gespräch mit sich selbst erzählt, wo er sein Geld in Sicherheit gebracht habe. Grade will er auch in den Tempel gehn, aber Euclio, den ein Rabenschrei gewarnt hat, kommt zurück, packt ihn und durchsucht ihn ganz genau. Diese Scene ist sehr übertrieben komisch. Dann holt der Alte den Schatz wieder aus dem Tempel, und Strobilus, der sich versteckt hat, hört, wie er wiederum zu sich selbst sprechend, die

Absicht äussert, den Topf im Haine des Silvanus zu vergraben. Der Sclave läuft voraus, klettert auf einen Baum und kann so genau beobachten, wo Euclio sein Geld vergräbt.

V. Act. Lyconides hat seiner Mutter Eunomia seinen und der Phaedria Fehltritt offenbart und bittet sie, mit Megadorus darüber zu reden. Während der folgenden Szene verkünden laute Schreie aus dem Innern des Hauses Phaedrias Niederkunft. Strobilus eilt mit dem Goldtopf über die Bühne, um ihn in Sicherheit zu bringen. Euclio kommt in grosser Verzweiflung herbei und ist so furchtbar aufgeregt, dass er sich sogar an die Zuschauer wendet. Jetzt erscheint Lyconides in der Meinung, Euclio sei über die Schande seiner Tochter so unglücklich. Er bekennt seinen Fehler, Euclio bezieht aber alles, was er sagt, auf den Goldtopf, während Lyconides immer von Phaedria spricht. Nachdem das Missverständnis aufgeklärt ist, läuft Euclio in's Haus hinein. Strobilus kommt nun wieder und erzählt seinem Herrn, dass er Euclios Schatz entwendet habe, mit dem er sich frei kaufen möchte. Lyconides verspricht ihm auch seine Freilassung. Hiér bricht das Original ab. Von den verschiedenen Fortsetzungen, die der Torso erfahren hat, ist die des Codrus Urceus die bekannteste, die auch Donner als Grundlage für seinen Schluss verwertet hat. Auf das Versprechen der Freilassung holt Strobilus den Topf herbei, und Euclio erhält ihn dann aus Lyconides Händen zurück. Megadorus verzichtet dann auf Phaedria. Euclio ist gerührt und schenkt in einer Aufwallung von Edelmut dem jungen Mann ausser Phaedria auch noch den Schatz. Letzteres ist zwar recht unwahrscheinlich, entspricht aber dem Prolog, dessen Echtheit erwiesen ist.

Molières Stück beruht aber nach der Ansicht der meisten Molèreforscher nicht bloss auf der Aulularia, sondern auch auf einer andern Komödie, nämlich auf den „Esprits“ von Larivey[1]). Dieses Stück wollen wir

1) Das Stück ist neu herausgegeben von Viollet le Duc im fünften Bande der Sammlung „Ancien Théâtre Francais“ (Collection Elzévirienne.)

nun zum Vergleich hinsichtlich des Ganges der Handlung ebenfalls heranziehen. Der Inhalt ist folgender:

I. Act. In der ersten Scene dieses lediglich der Exposition gewidmeten Actes unterhält sich ein älterer Mann namens Hilaire mit seiner Frau Elisabeth. Wir erfahren, dass Hilaires Bruder Severin, ein Geizhals, drei Kinder hat, Fortuné, Urbain und Laurence. Da seine eigene Ehe kinderlos blieb, hat Hilaire Fortuné in sein Haus aufgenommen. Dieser hat es da sehr gut, während Urbain von seinem geizigen Vater sehr kurz gehalten wird. Elisabeth erzählt ihrem Manne, dass Fortuné in eine Nonne verliebt ist, was dem Hilaire gar nicht angenehm ist. Fortunés Diener Frontin bestätigt die Nachricht und berichtet weiter, dass die Niederkunft dieser Nonne nahe bevorsteht. Urbain hat eine heimliche Reise nach Paris unternommen — sein Vater wohnt der Billigkeit wegen auf dem Lande — und ist in der dritten Szene grade dabei, mit dem Kuppler Ruffin zu unterhandeln, der ihn mit einem von ihm geliebten Mädchen namens Feliciane zusammenbringen soll. Obwohl der arme Urbain ihn nicht bezahlen kann, lässt sich Ruffin schliesslich herbei, seinen Wunsch zu erfüllen. Nach einem kurzen Monolog Frontins tritt Fortuné auf und klagt über sein Unglück, indem er sein Schicksal mit dem seines Bruders vergleicht. Er selbst lebt in glänzenden Verhältnissen und kann nicht zu seiner Geliebten gelangen, während Urbain, der sehr arm ist und von seinem Vater sehr streng gehalten wird, soviel er will, mit Feliciane zusammensein kann. Sein Diener erzählt dann noch lachend, dass die beiden letztgenannten beschlossen haben, im Bett zu dinieren und zu soupieren.

II. Act. Wir lernen einen jungen Mann namens Desiré kennen, der Severins Tochter liebt und sie gerne heiraten möchte. Er hält eine sehr lange Rede: sein Vater will diese Heirat nur zugeben, wenn Laurence 1000 Thaler Mitgift hat, die sie aber bei dem Geiz Severins sicher nicht erhält. Überhaupt behandelt dieser

seine Tochter ganz unwürdig. Frontin hat das alles mit angehört, constatiert die unvermutete Ankunft Severins in Paris und rennt fort, um Urbain und Feliciane in Kenntnis zu setzen. In der folgenden Scene entwickelt er dann einen Plan, den Severin hinter's Licht zu führen, damit er die Anwesenheit des Liebespaares in seinem Pariser Hause nicht merke. Die beiden sollen sich einschliessen und jedesmal, wenn er draussen ausspuckt, drinnen furchtbaren Lärm machen. Als Severin nun in seine Wohnung will, schwindelt ihm Frontin vor, das Haus sei voll von bösen Geistern. Da sich nach jedem Ausspucken des schlauen Dieners ein gewaltiger Lärm im Innern des Hauses erhebt, fällt Severin auch auf den Schwindel hinein. Eigentlich wollte er eine wohlgefüllte Börse in seiner Wohnung verwahren, um sie nicht immer mit sich herumtragen zu müssen, da das nun nicht geht, schickt er Frontin weg und versteckt sie in einem kleinen Loche, das er entdeckt hat. Desiré hat sich das aber mit angesehen, nimmt schnell das Geld aus der Börse und legt sie mit Steinen wieder gefüllt zurück an ihren Platz. In der letzten Scene erregt es Severins Verdacht, dass Frontin und Fortuné leise mit einander sprechen, er hat eben fortwährend Angst, bestohlen zu werden. Frontin äussert die Absicht, zu einem Hexenmeister zu gehen, der die Beschwörung ausführen soll; zugleich will er bei dieser Gelegenheit die 10 Thaler, die Ruffin verlangt hat, herausschlagen.

III. Act. Im dritten Act findet die Geisterbeschwörung statt. Frontin hat einen „sorcier" Mr. Josse durch Versprechungen bewogen, die Komödie der Beschwörung zu spielen. Er selbst geht in das Haus hinein und übernimmt die Rolle des Teufels. Severin, der dann erscheint, sieht zuerst nach seiner Börse und ist hocherfreut, sie noch vorzufinden; dass nur Steine darin sind, weiss er ja nicht. Bei Gelegenheit der eigentlichen Beschwörung ergeht es dem Severin nun recht schlecht, Frontin als Teufel sagt ihm alle möglichen Grobheiten,

besonders über seinen Geiz, und bringt ihn schliesslich um seinen Ring, der ihm einfach abgezogen wird, da er sich vorher die Augen verbinden lassen muste. Nach einem kurzen Gespräch zwischen Urbain und Frontin macht sich auch Mr. Josse über Severin lustig. Denn dieser hat ihn, um nicht baar bezahlen zu müssen, zum Essen eingeladen, er hat ihm sogar gesagt, er würde ihm gern seinen Ring geben, wenn ihn die Geister nicht fortgenommen hätten. Als er dann sein Geld aus dem Versteck holen will, wird er durch das Dazwischenkommen Ruffins gestört. Dieser hat statt der vereinbarten Summe nur den Ring erhalten, der genügt ihm aber nicht und so erzählt er dem Severin, dass Urbain ihm seine Nichte Feliciane entführt und mit ihr den ganzen Tag im Hause seines Vaters verbracht hätte. Der Alte glaubt das aber immer noch nicht, auch dass er den Ring als seinen eigenen wiedererkennt, bringt ihn nicht auf den Gedanken, dass er das Opfer eines Schwindels geworden ist. Er verspricht dem Kuppler, ihm Féliciane wieder zu verschaffen, Geld will er aber nicht hergeben. Als er nun von dem hinzukommenden Frontin Aufklärung verlangt, erklärt dieser den Ruffin einfach für verrückt. Der Kuppler bleibt aber bei seinen Angaben und lässt sich erst durch ein Geldgeschenk fortbringen. Der schlaue Diener bittet obendrein den Severin um eine Belohnung, wird aber auf später vertröstet und erhält den Auftrag, Severin bei seinem Bruder zum Essen anzumelden. Als der Geizhals nun allein ist, entdeckt er den Diebstahl und gerät natürlich ganz ausser sich [1]). Er will sich sogar töten vor lauter Verzweiflung. Der zurückkommende Frontin wird sofort ohne weiteres von Severin als Dieb bezeichnet, verspottet aber nur den be-

1) Er ruft wörtlich: „Au voleur, au larron, prenez-le, arrêtez-le! arrêtez tous ceux qui passent!“ Der letzte Ausruf ist besonders charakteristisch.

stohlenen Geizhals[1]), mit dessen lauten Klagen[2]) der Act schliesst.

IV. Act. In der ersten Scene äussert Fortuné zu Desiré, er würde ja wohl das Geld nicht behalten, da er den Besitzer kenne, andrerseits giebt er zu, dass dem Désiré eigentlich nichts gelegener kommen könne, denn nun könne er ja Severin, der ja nicht eher zufrieden sei, als bis er die 2000 Thaler wieder habe, leicht gefügig machen. In der folgenden Scene versucht Hilaire vergebens, seinen Neffen von der Liebe zu der Nonne Apoline abzubringen. Fortuné ist sehr nachgiebig, aber nur in der Form, denn man merkt, dass er von seiner Liebe nicht lassen will. Da tritt Severin zu ihnen, der jetzt eingesehen hat, dass er betrogen worden ist, und klagt sein Leid. Seinem Bruder wirft er vor, an dem unordentlichen Lebenswandel Urbains schuld zu sein. Fortuné erzählt dann, wie sein Bruder durch Ruffins Vermittlung mit Feliciane zusammengekommen sei, deren Vater ein reicher Kaufmann sei, den man am Tage darauf von einer grossen Reise zurückerwarte. Dann schickt er die Dienerin Pasquette ins Kloster, um fragen zu lassen, wie es Apoline ergeht, deren Zustand inzwischen entdeckt ist. Pasquette ergeht sich in lauten Reflexionen über den Auftrag. In der fünften Scene tritt zum erstenmale der alte Gerard auf und äussert die Hoffnung, seine liebe Tochter Feliciane noch rein an Leib und Seele wiederzufinden. Am Schluss des Actes kommt Pasquette aus dem Kloster zurück und teilt dem erschrockenen Hilaire mit, dass Fortuné Vater geworden ist.

V. Act. Zu Anfang hören wir die Wehklagen Gerards über den Verlust seiner Tochter. Ruffin tröstet ihn und erzählt, dass Feliciane mit einem jungen Mann

---

1) „Vous disiez toujours que vous n'aviez pas un lyard, et maintenant vous dites que vous avez perdu deux mille escuts!“

2) Es sei hervorgehoben, dass Severin hierbei vorschlägt, „de faire emprisonner tout le monde“.

zusammen sei, der nur deshalb noch mit der Heirat warten müsse, weil sein Vater ein furchtbarer Geizhals sei. In der zweiten Scene findet sich dann das bekannte Misverständnis. Severin erkundigt sich nach seiner Börse: „elle est trouvée?“ Ruffin aber bezieht das auf Feliciane und antwortet: „Devant que je la livrasse à Urbain, je l'ai eue quelque peu en ma maison“. Es klärt sich aber gleich alles auf, und Ruffin stellt Severin Felicianens Vater vor. Der Geizhalz gebärdet sich aber immer noch wie toll, sodass Gerard sagt: „je te dis que tu me mènes voir ma fille et tu me mènes voir un fol“. Als Ruffin ihm dann sagt, wer Severin ist, erwidert er nur: „ma foi, voilà un gentil personnage“. In der dritten Szene kommt Frontin dazu und führt die beiden Alten in Severins Haus, wo sich Urbain und Feliciane befinden. In Scene 4 verspricht Fortuné dem Désiré, für ihn eintreten zu wollen. Dann teilt Hilaire, der inzwischen mit der Aebtissin des Klosters gesprochen hat, mit, dass Apoline einen Sohn geboren hat. Der anfängliche Schrecken Fortunés macht aber freudiger Ueberraschung Platz, als er weiter erfährt, dass er nun Apoline heiraten kann. Seinem Oheim ist er sehr dankbar und bittet ihn, auch für Desiré einzutreten, damit dieser mit Hülfe der gefundenen Börse die Laurence heiraten könne. Hilaire erklärt sich damit einverstanden[1]). Dazu kommt Frontin und erzählt, dass Gerard den Wunsch habe, Urbain und

---

1) Der Schluss der Szene lautet folgendermassen:

Hilaire: S'il veut mettre les deniers entre mes mains je m'oblige les marier ensemble.

Fortuné: Il en rendra la moitié, l'autre sera pour son mariage.

H.: Ah, voilà autre langage, je ne pense pas que Severin luy veuille bailler mil escuts!

F.: Le père de luy ne veut qu'il l'épouse autrement.

H.: Voila le point! Tu sais qu'il est plus mal aisé tirer un liard des mains de Severin qu'oster la massue à Hercules. Toutesfois je luy en parlerai. Je suis heureux à faire mariages.

seine Tochter verheiratet zu sehen. Er will Feliciane 15000 francs Mitgift geben, von denen Urbain 2000 für seinen Vater als Ersatz für die verlorene Börse bestimmt hat, falls dieser der Heirat zustimmt. Er bittet Hilaire, dies alles Severin mitzuteilen. Hilaire schlägt noch vor, Urbain möge auch seiner Schwester noch 1000 frcs. für die von Désirés Vater geforderte Mitgift überweisen. So stehen nun also drei Heiraten in Aussicht. Der durch Frontin herbeigerufene Désiré übergiebt dann Hilaire das Geld und geht ab, um seinen Vater zu holen. Severin wird aus seinem Hause gerufen, und Hilaire will ihm das Geld zurückerstatten, wenn er zu den Heiraten Urbains und Laurences seine Einwilligung giebt. Severin stimmt allem zu[1]). Als er nun sein Geld wieder hat, ist er ganz glücklich, will aber erst nachzählen, ob auch nichts fehlt. Hilaire steht für die Unversehrtheit der Summe ein, was Severin gerne schriftlich haben möchte. Auch ist er sehr damit zufrieden, dass Urbain seiner Schwester die Mitgift zahlen will. Zuletzt verlangt er noch, dass die Feier der drei Hochzeiten nicht bei ihm, sondern in Hilaires Hause stattfinden soll. Mit der Gewährung dieser letzten Bedingung schliesst das Stück.

Wie beim Tartuffe, so ist nun unsere Aufgabe, zu untersuchen, inwiefern Moliere diesen Stücken gegenüber originell gewesen ist, zunächst in der Führung der Handlung. Wir haben hier nicht in äusserlicher Weise die Scenen einander gegenüber zu stellen, die sich entsprechen, das ist schon anderweitig geschehen[2]). Wir

---

1) Severins Antwort ist sehr characteristisch. Er sagt: „Je ne sais que vous dites: je ne pense à rien qu'à mes escuts, et ne pensez pas que je puisse vous entendre si je ne les ai pas entre mes mains; je dis bien que, si vous me les faites rendre, je ferai ce que vous voudrez."

2) Am übersichtlichsten von Fritzsche, der eine Tabelle giebt, wo alle Scenen des Avare, zu denen sich Parallelstellen in andern

haben vielmehr wie oben unter verschiedenen Gesichtspunkten die originellen Neuerungen Molières diesen beiden

---

Stücken finden, angeführt sind. Folgende Szenen des Avare und der Aulularia gehören nach Fritzsche zusammen:

Act	I	Szene	3	Act	I	Szene	1
„	„	„	5	„	IV	„	4
„	II	„	5	„	II	„	2
				„	III	„	5
„	III	„	1	„	II	„	4
„	IV	„	6	„	IV	„	7
„	„	„	7	„	„	„	9
„	V	„	2	„	II	„	7 und 8
„	„	„	3	„	IV	„	10

Wie die Tabelle zeigt, sind die Entlehnungen von Plautus bei Molière stark durch einander geworfen, schon daraus kann man sehen das der Gang der beiden Stücken gemeinsamen Handlung bezüglich der Reihenfolge der einzelnen Ereignisse recht verschieden ist. Hinsichtlich der äusseren Aehnlichkeit der Esprits mit dem Avare verweise ich auf Meurers Dissertation „Lariveys Esprits als Quelle zu Molières Avare“ Jena 1873., dessen Ergebnissen wir uns im allgemeinen anschliessen können. Die ersten sieben Punkte seiner am Schluss der Abhandlung gegebenen Zusammenstellung der Resultate sind folgende:

1) Die Liebe Clèantes zu seiner Brant Mariane, so wie beider verwandschaftliche Verhältnisse stützen sich auf die Urbains und Felicianens.

2) Die Lage Clèantes Harpagon gegenüber ist der Stellung Urbains zu Severins nachgebildet.

3) Die innerlich feindseligen Beziehungeu der Kinder Harpagons zu diesem gleichen denen der Kinder Severins zu letzterem.

4) Die Bedingung, unter welcher Harpagon den ihm gestohlenen Schatz zurückerhalten kann, hat ihr Vorbild in Lariveys Komödie.

5) Die Bestreitung der Mitgifte und Hochzeitskosten gründet sich auf die gleiche Thätigkeit Gèrards bei Larivey.

6) Die im Avare vorkommenden Liebesverhältnisse sind durch die in den Esprits dargestellten angeregt, denen sie vielfach analog sind.

7) Der Schluss des Avare hat seine Quelle in dem Schluss der Esprits. Anselm ist Gerard nachgebildet, beider Alten frühere Lebensschicksale, Familienverhältnisse und nunmehriges Eingreifen in die Komödie stimmen im Wesentlichen überein.

Stücken gegenüber hervorzuheben. Wie beim Tartuffe fällt uns hier wiederum zuerst auf, dass Molière seine Vorlage verfeinert und veredelt hat. Sowohl im römischen als in Lariveys Stück kommen die krassesten Scenen vor, und das ganze Milieu ist überhaupt recht niedrig. Man denke nur an die Liebesgeschichten. Bei Plautus hat Lyconides die Phaedria in der Trunkenheit geschändet, von einer wirklichen Liebe kann also gar keine Rede sein; dass der Verführer sein Opfer später heiraten will — allerdings erst recht spät — macht gewiss seiner anständigen Gesinnung alle Ehre, die ganze Sache ist jedoch roh und indecent; die Entbindung hinter der Scene befestigt diese Meinung. Dem gegenüber haben wir bei Molière zwei junge Leute, die sich wirklich lieben, ja Valère hat sich bei Harpagon als Verwalter anstellen lassen, um stets in der Nähe der Geliebten zu sein; alles das fehlt natürlich in der Aulularia. Aehnlich liegt die Sache in den „Esprits" des Larivey. Molières Verdienst, die Handlung aesthetisch verfeinert zu haben, zeigt sich hier wieder ganz besonders. Die grobe Possenhaftigkeit der „Esprits" brachte es mit sich, dass sich die „Liebe" Urbains und Felicianens ganz anders äussert, als bei dem edlen Verhältnis Clèantes zu Marianne. Ferner ist hier zu verweisen auf die Geschichte mit der schwangeren Nonne. Von dieser niedrigen Sphäre bleibt im Avare nur noch die Kupplerin Frosine, die sich noch ein paar recht zweideutige Witze bei ihrer Unterhaltung mit Harpagon erlaubt. Sonst ist das erotische Element durchweg fein und anständig.

Noch in anderer Hinsicht ist der Avare feiner. Ist das Verhältnis zwischen Harpagon und seinen Kindern zwar auch kein schönes, so entbehrt es doch der unglaublichen Rohheiten, die sich Urbain und der sonst doch recht sympatische Fortuné gegen Severin erlauben. Man denke nur an die Geschichte mit dem Geisterspuk, an dem sich der eigene Sohn Severins beteiligt, sie fehlt bei Molière ganz; auch sonst finden sich noch viele possenhafte Rohheiten, z. B. das mehrmalige Ausspucken, die Verkleidung

als Teufel u. s. w. Das Plumpste ist vor allen Dingen, dass die ganze Handlung in die Hände eines gewöhnlichen Dieners gelegt wird. Wenn sich im Avare auch noch einige stark übertriebene Scenen finden, so hat doch Molière die zum Teil recht unappetitlichen Spässe des Plautus vermieden und zeigt sich auch wieder als Veredler seines Vorbildes. Vielleicht bildet der Monolog des Harpagon am Ende des vierten Actes, der den Versen 669—684 der Aulularia entspricht, eine Ausnahme. In beiden Scenen ist die Komik sehr stark aufgetragen. Eine bis in's einzelnste gehende Vergleichung giebt Bromig [1]). Bei keinem der Vorgänger Molières findet sich jedoch der stark übertriebene Zug, dass Harpagon sich selbst am Arm packt, in der Meinung, er fasse den Dieb. Hier scheint Molière im Gegensatz zu seiner sonstigen Haltung seine Vorlage noch übertrumpft zu haben. Freilich verweist Fritzsche auf das Lucianische Gespräch „Der Hahn". Dort packt der reich gewordene Nachbar des Schusters Mycillus, als er glaubt bestohlen zu sein, in der Dämmerung nach einer Säule, die er für den Dieb hält. Möglich ist es, dass Molière darauf zurück geht [2]).

Ausser der Verfeinerung des Stoffes hat Molière auch noch in anderer Beziehung originell gewirkt; er hat seinen Stoff wahrscheinlich gestaltet. Die ganze Handlung des Avare spielt sich nicht auf der Strasse ab, wie in der Aulularia, sondern im Hause des Harpagon. Wir bekommen deshalb von dem Geiz des Hausherrn ein viel anschaulicheres Bild, als bei Plautus, wo alles nur auf der Strasse erzählt wird. Euclio kümmert sich in dem ganzen Stück nur um seinen Goldtopf. Die Unwahr-

1) Bromig, Plautus' Aulularia und Molière Avare. Burgsteinfurt 1854. (Programm).

2) Diese Vermutung gewann für mich sehr an Natürlichkeit, als ich der Vorstellung beiwohnte, in der Paul Lindau den (übrigens vorzüglich gelungenen) Versuch machte, den „Hahn" auf die Bühne zu bringen. Immerhin ist das Benehmen des Simon wahrscheinlicher als das Harpagons. Die Aehnlichkeit beider Scenen trat auf der Bühne stark hervor.

scheinlichkeiten des Plautus hat Molière in diesem Falle vermieden. Harpagon läuft nicht immer mit seiner Cassette unter dem Arm herum, ohne dass es bemerkt wird. In der Aulularia ist es ein Zufall, dass Strobilus auf den Gedanken kommt, Euclio zu bestehlen. Bei Molière ist der Diebstahl auf die systematischen Nachforschungen La Flèches zurückgeführt. Das ist doch viel natürlicher als das Wirken des blinden Zufalls. Die Liebesgeschichte zwischen Valère und Elise ist abgesehen von ihrem höheren ethischen Niveau auch viel wahrscheinlicher, als das ziemlich unklare Verhältnis zwischen Lyconides und Phaedria. Geradeso steht es mit dem Werben des Anselm um Elise. Dass Megadorus wirklich um Euclios Tochter anhält, ist gar nicht recht glaubhaft. Hat er denn gar nicht bemerkt, in welchem Zustand sie sich befindet? Er, der sie als Nachbar doch täglich sehen musste? Irgend etwas von dem Verhältniss des Lyconides zu ihr musste er doch erfahren haben, und das konnte ihm doch nicht gleichgültig sein, da er das Mädchen doch nicht aus Geldgier — er wusste doch noch nichts von dem Schatz des Euclio — sondern aus Liebe heiraten wollte! Dass dem Anselme ein Mädchen wie Elise liebenswert erschien, ist doch viel begreiflicher.

Eine andere originelle Neuerung Molières ist allerdings unwahrscheinlich, das ist die Verliebtheit Harpagons. Weshalb sie Molière eingeführt hat, werden wir des Näheren sehen, wenn wir vom Character reden. Nichtsdestoweniger muss sie bereits hier erwähnt werden, weil sie doch den Gang der Handlung sehr beeinflusst. Dadurch entsteht die Rivalität zwischen Vater und Sohn, denn sie lieben beide dasselbe Mädchen, der Conflict zwischen beiden wird ausserordentlich verschärft. Eine solche Verschärfung bringt natürlich ein neues Element in die Handlung. Die Person Frosines erhält dadurch erst ihre Berechtigung, denn sonst wäre sie ganz unnötig. So entstehen aus dem originellen Prinzip der Verliebtheit des Geizhalses neue Conflicte; die Einführung neuer

Personen wird nötig. Vor allen Dingen ist die Möglichkeit gegeben, eine Reihe hübscher ergötzlicher und vor allen Dingen characteristischer Scenen einzuführen. Gerade die Scene zwischen Harpagon und Frosine ist für die Characteristik des ersteren sehr wichtig. Auch das Wuchergeschäft gehört hierhin, da es ebenfalls den Gang der Handlung beeinflusst, da es aber in noch höherem Maase der Characteristik dient, wollen wir die nähere Besprechung bis dahin versparen.

Hinsichtlich der Exposition und des Schlusses müssen wir auch noch einiges hinzufügen. Molière hat die Exposition in das Stück selbst verlegt, während Plautus in einem Prolog alles mitteilt, was zum Verständnis der Handlung nötig ist. Fand sich im Tartuffe ein gänzlich neues Prinzip der Exposition — die Hauptperson trat erst im dritten Act zum ersten Male auf, die Zuschauer waren aber bereits ganz genau über sie unterrichtet — so ist das im Avare nicht der Fall. Zum Schluss finden wir wieder das Prinzip des Deus ex machina, das Plautus glücklich vermeiden konnte. Dagegen hat sich Molière hier an Larivey angeschlossen, denn der Schluss beider Stücke stimmt überein. Larivey hat allerdings wie Mahrenholz hervorhebt den Fehler des Avare vermieden, dass an die Zurückgabe des Schatzes nur die Zustimmung des Geizhalses zu einer Heirat als Bedingung geknüpft wird. Molières Schluss ist aber doch wahrscheinlicher und besser motiviert, da Anselme doch vom ersten Act an dauernd eine wichtige Rolle spielt, — er will Elise heiraten — wenn er auch erst im letzten Act selbst auftritt. Gerard hat jedoch bis zu seinem Auftreten, das auch erst zuletzt stattfindet, gar nichts in dem Stücke zu thun[1]). Das fehlerhafte Prinzip des Deus ex machina ist also bei Molière im Gegensatz zu Larivey wenigstens gemildert.

---

1) Meurer weist alles das in seiner Arbeit genau bis ins einzelne nach.

Vergleichen wir sonst noch die „Esprits“ mit Molières „Avare“, so können wir sagen, dass Molière sich hinsichtlich des Baues seines Stückes dem Larivey gegenüber ähnlich verhält, wie im Tartuffe gegenüber dem Flaminio Scala. Während wir in der Aulularia wenigstens eine einheitliche fortschreitende Handlung, einen logisch immerhin möglichen Schauplatz finden, herrscht bei Larivey keine Spur davon. Die Einheit des Ortes scheint gewahrt zu sein, aber fortwährend finden Begegnungen der unwahrscheinlichsten Art statt, die Personen kommen und gehen ohne ersichtlichen Grund. Dies Wimmeln von unglaubhaften Zufällen, überhaupt das tolle Durcheinander, sind wohl der Hauptgrund, warum alle derartige Stücke dem schnellen Untergang geweiht waren.

So kommen wir denn schliesslich zu dem Resultat, dass Molière sich in beiden Stücken, die uns beschäftigen, im Gang der Handlung ganz ähnlich verhält. Er verfeinert und veredelt, er fasst eine zerfahrene Handlung zusammen, er motiviert, er legt mehr Gewicht auf Wahrscheinlichkeit und giebt bessere Expositionen.' Auch da, wo er den Schluss einem Vorbilde getreulich nachgebildet hat, wie im Avare, macht er ihn verständlicher und natürlicher. Der Schluss des Tartuffe ist trotz der Anwendung des alten Deus ex machina-Prinzips eine Neuschöpfung Molières.

III. Die Characterzeichnung der Hauptperson.

Wir wenden uns jetzt dem dritten Teil unserer Arbeit zu, der Untersuchung der Originalität Molières in der Characterzeichnung der Hauptperson, und beginnen wiederum mit dem Tartuffe. Eine kurze Characteristik Tartuffes ist zunächst vorauszuschicken. Seine auffallendste Eigenschaft ist die scheinbare Frömmigkeit: er geht in die Kirche, kasteit sich, er gebraucht bei jeder Gelegenheit fromme Redensarten. Seine Handlungweise ist dem aber gerade entgegengesetzt. Scheinbar asketisch ist er in Wirklichkeit sehr sinnlich, er isst viel, trinkt viel und zeigt vor allen Dingen in der Liebe nicht die Zurückhaltung, die für einen Frommen

selbstverständlich ist. Er giebt bei jeder Gelegenheit vor, in sittlicher Hinsicht Bedenken zu haben, er würde z. B. nicht einmal einen Floh während des Gebets töten, in Wirklichkeit setzt er sich jedoch mit Leichtigkeit über die schwersten sittlichen Bedenken hinweg, wenn es sich darum handelt, die Sinnlichkeit zu befriedigen. So versucht er die Frau seines Wohlthäters in dessen eigenem Hause zu verführen. Bei jeder Gelegenheit redet er von Nächstenliebe, in Wirklichkeit ist er jedoch ein crasser Egoist. Orgons Haus will er behalten, „damit es nicht in schlechte Hände komme", ja er bringt es soweit, dass der Vater seinen eigenen Sohn verstösst und ihm zu Liebe enterbt. Ja, er will sogar seinen Wohltäter aus dem Hause jagen, ein Beweis der allerschwärzesten Undankbarkeit. Er spekuliert mit seiner Heiligthuerei ja nur auf die Dummheit der Menschen, es ist ihm allerdings nur bei Orgon und Madame Pernelle gelungen; fühlt er sich durchschaut, so intriguiert er in der gemeinsten Weise, um den Lästigen fortzuschaffen (Damis). Ein sehr wichtiger Zug Tartuffes zeigt sich in der Scene, wo Damis ihn bei Elmire ertappt hat. Er klagt sich selbst in der furchtbarsten Weise an, er fällt sogar dem gerechten Ankläger zu Füssen, um dessen Verzeihung zu erflehen. Er stellt sich also nur schlechter, um desto besser zu erscheinen. Im übrigen ist er nicht nur ein Heuchler, sondern eine bewusste Spitzbubennatur. Seine raffinierte Schlauheit, die er besonders den Dummen gegenüber an den Tag legt, verlässt ihn sofort, wenn ihn seine Sinnlichkeit erfasst, er lässt dann die einfachsten Vorsichtsmassregeln ausser Acht und geht ruhig in eine Falle. Obwohl er sonst, wie schon gesagt, eine gewisse Klugheit besitzt, ist er doch recht plump und von nicht verblendeten Leuten leicht zu durchschauen, so hat er nur Orgon und Madame Pernelle, die doch beide keine Leuchten sind, für sich einnehmen können, alle übrigen haben ihn erkannt.

Da es zu allen Zeiten Heuchler gegeben hat, so ist es klar, dass auch Molières Tartuffe eine Reihe Eigenschaf-

ten besitzt, die Heuchler anderer litterarischer Werke auch haben. Speziell in Frankreich war dieser Typus in vielen Werken der Litteratur eine stehende Figur. Es liegt nun die Frage nahe: Hat sich Molière zur Erschaffung seines Heuchlers auf Vorgänger gestützt?

Sehen wir uns zunächst wieder den Cataldo an. Der „Pedante", der als den gelehrten Ständen angehörender Mann eingeführt wird, sucht ebenfalls die Frau des Hauses zu verführen. Er hat alle Leute mit wenigen Ausnahmen für sich gewonnen, er wird stets ehrerbietig gegrüsst. Pantalone weiht ihn in die intimsten Familienangelegenheiten ein und hat überhaupt grossen Respect vor ihm, denn er lässt sich heftig von ihm tadeln. Sieht Cataldo sich von jemandem erkannt, so sucht er ihn durch Geschenke zu gewinnen, oder wenigstens zum Schweigen zu bringen. Bei der Ueberredung Isabellas ist er nicht ungeschickt. Als er entlarvt ist, giebt er alles zu und erfleht Verzeihung.

Schon diese kurze Gegenüberstellung der beiden Charactere zeigt einige Aehnlichkeiten: vor allen Dingen den so wirksamen Contrast zwischen Sinnlichkeit und scheinbarer Sittlichkeit. Da Molière das Stück zur Fabel benutzte, ist es wohl unausbleiblich, dass er auch zur Characterzeichnung die auf den Gang der Handlung Einfluss ausübenden Characterzüge entnehmen musste. Dagegen fehlt bei Cataldo vollständig das relgiöse Moment. Er ist ein Heuchler im Allgemeinen aber kein religiöser Heuchler im Besondern. Ist nun aber dies religiöse Moment von Molière ganz selbstständig eingeführt worden, oder hat er in dieser Beziehung eine Vorlage benutzt?

Zunächst sei auf den Ipocrito des Aretino aufmerksam gemacht. Ipocrito erscheint stets mit zur Erde gesenktem Blick, hat immer ein Gebetbuch in der Hand und ist dauernd in der Kirche zu sehen. Also spielt hier das religiöse Moment, das beim Pedante nicht im Vordergrunde stand, eine gewisse Rolle. Auch sonst hat Ipocrito einige Aehnlichkeiten mit Tartuffe, er ist sinnlich und verachtet die irdischen Güter nicht, auch wirft er der Herrin des Hau-

ses begehrliche Blicke zu, lässt es aber bei diesen bewenden. Ebenfalls hat er grosse Macht über die ganze Familie und wird in allen Dingen um Rat gefragt. Nur ein Diener hat ihn durchschaut und nennt ihn „ribaldo“. Im übrigen zeigt er aber auch Unterschiede. Er gesteht seine Heuchelei ganz ruhig ein: in der zweiten Scene des ersten Actes setzt er in einem Monolog auseinander, dass die Heuchelei das sicherste Mittel im Leben sei, um etwas zu erreichen. Ueberhaupt ist er ein geistreicher Kopf, das beweist er in einer Scene, wo er sich in satirischer Weise über alle Berufe der Reihe nach lustig macht. Er beseitigt durch seine Klugheit die grosse Verwirrung, die durch die unzähligen Verwechselungen entstanden ist, und das ist keine leichte Aufgabe. Keineswegs ist er jedoch ein wirklich schlechter gemeingefährlicher Mensch, sondern sozusagen nur ein liebenswürdiger Heuchler, der nach Molands bereits citiertem Ausspruch „finit par avoir le beau rôle.“

Neben dem Ipocrito haben wir aber noch andere Vorbilder für das religiöse Element in der Heuchelei des Tartuffe. Da ist zunächst Scarrons im Jahre 1661 veröffentlichte Novelle „Les Hypocrites“ zu nennen. Die für uns wichtige Episode dieser Erzählung ist folgende: Der Abenteurer Montufar, der sich den frommen Namen Bruder Martin zugelegt hat, zieht mit zwei weiblichen Spiessgesellen, der älteren Mendez und der jüngern Helene, im Lande umher und spielt den frommen Büsser so gut, dass das Volk seinen Predigten wie verzückt lauscht und ihn zum Heiligen stempelt. Das Volk in Sevilla, wo er sich zu der Zeit, wo unsere Episode spielt, befindet, weiss nichts von den Missethaten, die das edle Kleeblatt früher — besonders in Madrid — begangen hat. Eines Tages kommt jedoch ein Edelmann von dort nach Sevilla, der die drei sehr genau kennt. Er trifft die drei gerade in dem Moment, wo das ganze Volk ihnen zu Füssen liegt und den Saum ihrer Gewänder küssen will. Empört über diesen Anblick, will er sie vor versammeltem Volk entlarven. Er giebt dem Montufar einen Faustschlag und

ruft: „Malheureux fourbes, ne craignez-vous ni Dieu ni les hommes“? An weiteren Enthüllungen wird er gehindert, denn das ganze Volk stürzt sich auf ihn, um die Beleidigung seiner Lieblinge zu rächen. Man hätte ihn sicher totgeschlagen — da nimmt Montufar, wohl ahnend, dass er einen wunderbaren Eindruck erzielen würde, sich seiner an, ja er geht soweit, den Misshandelten mit seinem eignen Körper zu decken und sich so selbst den Schlägen der erregten Menge preiszugeben. „Meine Brüder“, ruft er mit aller Kraft, „bei der Liebe Gottes, lasst ihn zufrieden und beruhigt Euch! bei der heiligen Jungfrau“! Diese paar Worte besänftigten den Sturm und das Volk macht Bruder Martin Platz. Er nähert sich dem armen Edelmann, über dessen Misshandlung er innerlich hocherfreut ist, und drückt in seiner Miene grosse Trauer aus. Er hebt den zu Boden Gesunkenen auf, umarmt und küsst ihn, obwohl er von Blut und Schmutz bedeckt ist, und tadelt das Volk mit heftigen Worten: „Je suis le méchant, je suis le pécheur, je suis celui, qui n'ai jamais fait d' agréable aux yeux de Dieu. Pensez-vous parce-que vous me voyez vêtu en homme de bien, que je n'aie pas été toute ma vie un larron, le scandale des autres et la perdition de moi même? Vous êtes trompés, mes frères, faites moi le but de vos injures et de vos pierres et tirez sur moi vos epées“. Nach diesen Worten wirft er sich seinem Feinde zu Füssen, bittet ihn demütig um Verzeihung und hebt ihm sogar Degen und Mantel, die zur Erde gefallen waren, auf. Nachdem er ihm noch beim Anziehen geholfen hat, führt er ihn bis an's Ende der Strasse und trennt sich erst nach verschiedentlichen Umarmungen und Segenswünschen von ihm. Der Edelmann ist ganz verwirrt und lässt sich während der Dauer seiner Geschäfte nicht mehr auf der Strasse sehen. Montufar hat natürlich seinen Zweck erreicht und alle Herzen gewonnen; man ruft immer „der Heilige“!, wenn er sich sich sehen lässt.

Man sieht sofort, dass die sechste Scene des III. Actes in ihrem Hauptmotiv sehr genau mit dieser Episode über-

einstimmt, so genau, dass eine Benutzung derselben als sicher angesehen werden muss [1]). Hier liegt die Originalität Molières nicht im Stoff, sondern darin, dass der Dichter diese mit grossem Geschick erzählte Geschichte in eine prägnante, kurz gesagt, dramatische Form gebracht hat, die Entlehnung selbst bleibt aber eine Thatsache. Während aber bei Scarron, der seine Novelle gar nicht einheitlich gestaltet hat, die Episode ruhig fort bleiben könnte, wird sie bei Molière zur Notwendigkeit. An der richtigen Stelle musste diese Scene einen viel tieferen Eindruck machen, als wenn sie sich zufällig ereignete. Insofern hat sie also auf den Gang der Handlung bei Molière eingewirkt. Ganz besonders wertvoll ist sie dem Dichter für die Charakterzeichnung seines Heuchlers gewesen, deshalb findet sie ihre Besprechung im Rahmen dieses Capitels. Abgesehen von dem sehr stark hervortretenden religiösen Moment ist es von Molière richtig herausgefühlt worden, dass ein Mensch, der sich selbst anklagt, um die Andern zu betrügen und von seiner Heiligkeit zu überzeugen, ganz besonders heuchlerisch ist. Mit grossem Scharfblick erkannte er das Wirksame gerade dieser Scene und liess es sich nicht entgehen. Er zog auch die Consequenzen daraus. Durch diese Handlungsweise erreicht Tartuffe, dass Damis verstossen und enterbt wird, und er selbst Orgons Haus und Vermögen als Geschenk erhält. Durch eine solche Einführung in eine grosse Handlung verlor die Episode ihr Sonderdasein und wurde dadurch eine Neuschöpfung Molières. Wie steht es nun bei Scarron und Molière mit der Bestrafung des Uebelthäters? Montufars Abenteuer werden von der Obrigkeit entlarvt, er macht sich aber rechtzeitig aus dem Staube. Zwischen diesem Einschreiten der Staatsgewalt und dem Eingriff des Königs im fünften Act des Tartuffe eine bewusste Aehnlichkeit zu construiren,

1) Wir glauben sogar mit Schneegans, dass der Name „Tartuffe“ einfach eine Contamination aus „Montufar“ ist. Näheres bei Fritsche, Molière-Studien, unter „Tartuffe“.

dazu müsste man in die widerwärtige Plagiatschnüffelei verfallen, die grade Molière gegenüber leider so oft angewandt wurde. Soweit das Verhältnis Molières zu Scarron.

Das religiöse Moment in Tartuffes Character findet aber wohl noch ein anderes Vorbild. Wir erinnern uns der längeren Rede, wo dieser der Elmire beizubringen sucht, sie begehe keine wirkliche Sünde, wenn sie ihm zu willen sei. Dieses Muster hinterlistigster Logik und Moralverdreherei steht wohl einzig da und wirkt durch die prägnante Form in Versen noch unheimlicher. Vergleicht man diese für Tartuffe besonders charakteristische Rede mit Erzeugnissen der damaligen Litteratur, so sieht man sofort, dass Tartuffe genaue Bekanntschaft mit Pascals „Lettres provinciales" gemacht hat. Den Ausspruch „il contente le monde en permettant les actions et il satisfait à l'Evangile en purifiant les intentions" finden wir in Tartuffes Worten wieder. Ausführlich über den Einfluss der Lettres provinciales auf Molières Stück spricht sich Sainte-Beuve aus [1]). Da Molière grade die Moral der „direction de l'intention" geisseln wollte, so ist es ganz natürlich, dass er sich die „Lettres provinciales" zum Vorbild nahm, denn diese waren geradezu meisterhaft abgefasst. Molières Originalität liegt hier nicht in der psychologischen Entwicklung, sondern in der Form, in der er sie verdichtete. „Die Lenkung der Absicht und die reservatio mentalis werden hier sogut wie da an den Pranger gestellt, um soviel wirksamer, als das Theater wirksamer ist als das Flugblatt" [2]). Eine Analyse der uns hier interessierenden Stellen aus den Werken Eskobars und Le Moines giebt Mangold in seiner Monographie [3]).

Endlich findet sich Tartuffes Behauptung, dass die verborgenen Sünden ungefährlich seien, dass man nur den Scandal vermeiden müsse, um sündlos zu bleiben, auch in

1) Sainte-Beuve, Historie dc Port-Royal. Paris 1848 Bd. III. S. 185—237.

2) Mangold. Molières Tartuffe S. 40.

3) „ „ „ S. 23—26.

Regniers Satire „Macette“. Diese vollendete Heuchlerin sieht in ihrer Scheusslichkeit dem Tartuffe bedeutend ähnlicher als Cataldo oder Ipocrito. Sie sagt dort: „Le péché que l'on cache est à demi pardonné“. Ueber ihre Ueberredungskunst sagt Baron [1]): „Son épouvantable discours à la jeune fille est un chef-d'oeuvre dont bien des vers semblent avoir été dérobés d'avance à Molière“. Der grosse Kritiker Boileau bemerkt über Regnier: „Le célèbre Regnier est le pöète français qui, du consentement de tout le monde à le mieux connu avant Molière les moeurs et les caractères des hommes“.

Ist es hier gestattet von einer Originalität Molières zu sprechen, so beruht sie darauf, dass der Dichter verstanden hat, aus all diesen Einzelzügen, die lauter verschiedenen Quellen entstammen, ein einheitliches Characterbild zu formen [2]). Noch andere Quellen zu finden, erscheint mir aber übertrieben [3]).

1) Baron, Abrégé de la Litterature française II S. 95.

2) Von der Theorie der verborgenen Sünde findet sich übrigens schon eine Spur im Pedante. Wenn Cataldo, der Isabella sagt, sie dürfe sich nicht Fremden hingeben, sondern nur Leuten, die zum Hause gehören, so warnt er sie auch vor dem Scandal; wenn es im Hause vor sich geht, so erfährt es kein Mensch, also ist es erlaubt. Doch fehlt hier die fein ausgeklügelte logisch durchgeführte Gelegenheitsmoral natürlich ganz.

3) So wird eine Satire des Jaques du Lorens genannt, die Prosper Blanchemain im Molièriste I S. 82 zum Abdruck bringt. Ausführlich bespricht er das Verhältnis d. L. zu Molière in einer (mir unzugänglichen) Schrift: Jaques du Lorens et le Tartuffe, Paris 1867. In der That finden wir in den 30 Zeilen dieser 1867 zuerst veröffentlichte Satire ein kurzes aber ausgezeichnetes Portrait des Heuchlers. Es finden sich dort Zeilen wie: „c'est avecc un baiser qu'il trahit son ami“ und sonst noch ganz tartuffeartige Züge z. B.: „il prend son avantage en concluant l'affaire“. Trotz dieser und noch verschiedener anderer Einzelheiten geht Blanchemain doch entschieden viel zu weit, wenn er in der Ueberschrift seines Artikels diese kure Satire als „le germe du Tartuffe“ bezeichnet. Die Uebertreibung wird auch dadurch nicht gelinder, dass Blanchemain am Schluss hinzufügt: „Pour faire sortir (!) de ces trente vers le chef-d'oeuvre immortel, il fallait le génie de Molière“ !

So sehen wir denn, dass Molière sowohl den sinnlichen als den religiösen Zug in der Litteratur bereits vorfand, die Erfindung derselben ist also nicht sein Eigentum. Uebrigens war die Heuchelei damals so sehr verbreitet, dass sie Molière dem Leben direkt ablauschen konnte. Man hat sich daher häufig gefragt, ob ein bestimmter Zeitgenosse des Dichters als Modell für die Person des Tartuffe gedient habe. Diese Frage kann schon deshalb verneint werden, weil als Urbilder des Tartuffe mindestens ein Dutzend Personen genannt werden. Molière wollte auch mehr geben als eine „pièce à clef"; er hat aus allen einzelnen Zügen, die er bei Zeitgenossen und in der Litteratur vorfand, einen Typus geschaffen; die Thatsache, dass man Züge einzelner bekannter Personen in Tartuffe wiederfand, kann daran nichts ändern. Aber selbst, wenn eine bestimmte Persönlichkeit das Ebenbild des Tartuffe gewesen wäre, so würde das gegen die Originalität Molières nichts beweisen, denn jeder Dichter hat das Recht, alles, was er im Leben sieht, dichterisch zu verwerten, sobald es sich dazu eignet. Hat er die Absicht gehabt, mit einzelnen Versen gewisse Personen zu treffen, so ist das zwar nicht mehr rein künstlerisch, ist aber dem vielfach verärgerten Dichter zu verzeihen; die Kämpfe um die „Ecole des femmes" hatten ihn ausser sich gebracht.

So hat er denn einen Menschen geschaffen, der durch seine Frömmigkeit einen leichtgläubigen Menschen hintergeht, sich in sein Haus einschleicht, es sich dort gut gehen lässt, der Frau den Hof macht und sich nicht scheut, seinen Wohlthäter in der entsetzlichsten Weise zu betrügen. Der sinnliche Pedant, der heuchlerische Parasit, der Scheinheilige, die er bei Flaminio Scala, bei Aretino und bei Scarron vorfand, der Jesuit und der Jansenist, wie ihn die Zeitgenossen schilderten oder selbst verkörperten, er hat sie alle in einer Gestalt vereinigt. Was bühnenwirksam war, wusste er ganz besonders herauszufühlen; so gerade den Contrast zwischen der Liebe und der Frömmelei, der ausserordentlich wirksam ist. Wir finden sehr häufig

bei Molières Helden diesen Contrast zwischen einer Leidenschaft, die sie ganz beherrscht, und der Liebe. Auch das möchten wir noch betonen: das Hassenswerte in der Gestalt des Heuchlers ist erst bei Molière ins rechte Licht gerückt, es fehlt sowohl dem Pedante als dem Ipocrito, beide sind sozusagen liebenswürdige Hallunken. Ja einer von ihnen, Ipocrito bringt es fertig, durch seine an richtiger Stelle angewandte Klugheit noch Sympathien zu erwecken; schliesslich ist er ja auch nur eine komische Figur, und seine Missethaten können uns nicht weiter aufregen. Ganz anders ist es doch bei Tartuffe, bei dessen Schandthaten wir doch von Entsetzen ergriffen werden. Wenn Ipocrito auch die ganze Familie beherrscht, so haben wir doch keinen Augenblick das Gefühl, dass daraus eine wirkliche Gefahr entstehen könne. Seine Heuchelei ist nur ein Mittel, sich auf bequeme Weise ernähren zu lassen, „il ne joue son jeu que pour soutenir son parasitisme". (Moland). Bei Tartuffe dagegen haben wir von Anfang an das Gefühl, dass er das ganze Haus, indem er gastlich aufgenommen ist, verderben wird; er missbraucht seine Gewalt wirklich, und zwar in der schändlichsten Weise, er geht darauf aus, alles in seine Hände zu bringen; und beinahe wäre ihm ja alles gelungen, wenn er nicht durch eine höhere Gewalt daran gehindert würde.

Wenn Moland diese neuen Eigenschaften Tartuffes dem Character Ipocritos, der nach ihm in der „comédie pure" bleibt, ausdrücklich gegenüberstellt, so giebt er selbst zu, dass Tartuffes Characterbild ganz anders ist, als das des Ipocrito; er wird deshalb wohl nicht recht haben, wenn er sagt: „C'est la comédie qui a fourni à Molière l'esquisse du Tartuffe". Wie wir sahen, ist Ipocrito eine harmlose Lustspiel-Figur, die die Eigenschaften eines Parasiten und Heuchlers besitzt, weiter aber nichts, und mag sein Character auch recht gut gezeichnet sein, das Furchtbare im Besondern und das universell Typische im Allgemeinen fehlt ihm.

Aehnlich steht es mit dem Pedante, dessen Bedeutung

für Molière Vollhardt entschieden überschätzt. Pietro Toldo führt übrigens in seinem erwähnten Artikel [1]) die Bedeutung des Pedante für den Tartuffe auf ein gerechteres Mass zurück; immerhin geht auch er noch zu weit, wenn er glaubt, dass der Pedante Molière zum Tartuffe „inspiriert" habe. Wir können ihm nur zustimmen, wenn er die beiden Charactere wie folgt gegenüberstellt: „Il pedante dello Scala è un individuo isolato, e il racconto è in fondo scherzoso senza altro intento che di divertire: il Tartufo è invece la personnificazione d'una classe terribile e odiosa, che il poeta combatte con animo di filosofo, e al terribile protagonista si stringono altri ipocriti minori formati alla sua scuola. (Laurent, Madame Daphne, Monsieur Loyal)."

Ipocrito und Cataldo waren bald vergessen, sie hatten vorübergehend amüsiert, Tartuffe aber entfesselte grosse Kämpfe, und unzählig sind die Druckschriften, die er bis auf den heutigen Tag hervorrief. Alle übrigen faux dévots harmloser komischer Art konnten ruhig auf der Bühne ihr Wesen treiben, niemand nahm es ihnen übel, bei Tartuffe kam es anders, und nicht ohne Grund, denn er traf ins Schwarze; das Stück brauchte lange Zeit, bis man die vollständige Aufführung gestattete, denn grade das Hassenswerte in der Gestalt des Tartuffe, auf welches Molière so grossen Wert gelegt hatte, entfachte die Feindschaft der Frömmler, die sich getroffen fühlten. Er hatte mit richtigem Scharfblick das Actuelle des Stoffs erkannt und geisselte unerbittlich dieses grade damals besonders hervortretende Laster. Dies kann bei der Frage der Originalität nicht scharf genug hervorgehoben werden.

Vom Tartuffe gehen wir jetzt zum Avare über und untersuchen die Originalität Molières in der Characterzeichnug des Helden. Plautus kam es darauf an, in seinem Stück die Geschichte des Schatzes zu erzählen; dieser spielt vom ersten bis zum letzten Augenblick die Hauptrolle. Molières

1) Giornale Storico Bd. 23. S. 297.

Absicht war es keineswegs, uns eine Handlung vorzuführen, die ihre Hauptwirkung den spannenden äusseren Vorgängen auf der Bühne verdankt, wie die der Aulularia, er wollte dadurch, dass er einen geizigen Menschen in alle möglichen Situationen brachte, ein Charactergemälde des Geizhalses geben. Lag die Absicht Molières hierin, so ist damit klar ausgedrückt, wo die eigentliche Originalität seines Werkes zu suchen ist. Vergleichen wir nun Euclio und Harpagon. Ersterer ist zunächst einmal ein armer Mann. Es ist klar, dass ein solcher nicht übermässig viel Gelegenheit hat, seinen Geiz zu zeigen. Mit dessen Begriff verbinden wir die Vorstellung: zwar besitzen, aber nichts hergeben. Wer also wie Euclio nichts hat, kann eigentlich kaum geizig sein. Nur die Anlage dazu ist da, sie ist ererbt von den Vorfahren, äussern kann sie sich erst, als Euclio den Goldtopf gefunden hat. So ist denn die Characteristik des vorher armen Geizhalses lediglich auf sein Verhältnis zu dem plötzlich gefundenem Schatz zugeschnitten. Ist durch diese Voraussetzung das Gebiet der Characterzeichnung beschränkt, so können wir ruhig zugeben, dass das Bild des Euclio recht gut gelungen ist, obwohl es dem Plautus nicht so sehr darum zu thun war. Euclio ist ein ungefährlicher Mensch, er tritt niemanden zu nahe, nur wenn er sich benachteiligt glaubt, wird er rabiat. Dass er in seiner Aufregung sich selbst verrät, gegen Alle misstrauisch wird, ist bei einem von Natur geizigen Menschen, der zum ersten Male eine grosse Summe sein eigen nennt, ganz natürlich. Im Uebrigen ist er harmlos, man hat nicht das Gefühl, dass er grosses Unheil anrichten könnte; abgesehen von seinem Geiz ist er sogar recht gutmütig, wenn er auch bei Gelegenheit heftig aufbraust. Das unheimliche fehlt ihm jedenfalls vollständig. Mutatis mutandis wurden fast die gleichen Worte von Cataldo und Ipocritio gebraucht, das ist für uns sehr wichtig.

Wie tritt uns nun Harpagon gegenüber? Zunächst ist er ein reicher Geizhals und schon dadurch bedeutend widerwärtiger als der arme Euclio. Harpagon hält sich, weil er doch

nun einmal seine Stellung als wohlhabender Mannn nach aussen wahren muss, eine zahlreiche Dienerschaft, Wagen und Pferde. Hierbei kommt es ihm nur darauf an, eben nach aussen einen standesgemässen Eindruck zu machen. Sehen wir uns das alles in der Nähe an, so bemerken wir überall die entsetzliche Knauserei Harpagons. Zwei Diener haben unbrauchbare Kleider, das eine ist zerrissen, das andere voller Oelflecken. In der Verdeckung dieser Defekte nach aussen hin zeigt sich Harpagon von einer gewissen Schlauheit, die ihn nur dann verlässt, wenn er infolge seines Lasters den Kopf verliert, oder wenn seine kindische Eitelkeit in Frage kommt. Koch und Kutscher sind identisch, die Pferde sind beinahe verhungert u. s. w. Dabei ist er misstrauisch: abgesehen davon, dass er seine Leute miserabel bezahlt, verdächtigt er sie fortwährend, durchsucht sie, ja seinen Verwalter, der ihm vorher so gut gefiel, weil er seinem Herrn in allen Dingen zuwillen war, lässt er auf die grundlose Beschuldigung eines rachsüchtigen Dieners sofort verhaften. Obwohl das berühmte auch bei Plautus vorhandene Missverständnis recht lange dauert, erscheint uns das nicht unnatürlich, ist doch für Harpagon das Geld so wichtig, das er alles darüber vergisst: wenn er Valère als „suborneur“ noch besonders bestraft wissen will, geschieht das weniger, weil er sich etwa in seiner Familienehre gekränkt fühlt, sondern weil er sich freut, dem angeblichen Dieb seiner Cassette eine um so grössere Strafe zudiktiert zu sehen. Obwohl er reich ist, will er seiner Tochter keine Mitgift geben. Dieser Zug ist bei Molière doch viel bezeichnender als bei Euclio, der, wenn er nicht zufällig den Schatz gefunden hätte, bei seiner Armut sowieso keine Mitgift hätte geben können. Da er Wert darauf legt, nach wie vor als armer Mann zu gelten, würde es doch auffallen, wenn er seiner Tochter etwas mitgäbe; die Leute würden ja dann etwas von seinem verborgenen Schatze hören, denn nur einem solchen könnte doch die Mitgift entnommen sein. Die Mittel, die Molière zur Characteristik seines Geizhalses zu Gebote standen,

waren bei der viel complicierteren Handlung des Avare natürlich viel zahlreicher, als sie Plautus zur Verfügung standen. Dahin gehört z. B. das berühmte Hochzeitsmahl des Harpagon. In der Aulularia übernimmt Megadorus die Kosten der Feier, nur pro forma steuert Euclio etwas dazu bei. Harpagons Geiz kann dabei sehr stark hervortreten, er wird bei den Vorbereitungen zum Mahl sehr drastisch geschildert [1]). Die Einzelheiten dieser Scene sind köstlich und, da die ganze Idee dazu von Molière selbst herrührt, natürlich originell.

Hat nun Molière die Idee des Reichtums Harpagons dem Plautus nicht entnommen, so könnte er sie doch vielleicht dem Larivey nachgebildet haben. In der That bemerkt Meurer unter Nr. 10 seiner Zusammenstellung: „Harpagon ist nach dem Vorbilde Severins als reicher Geizhals dargestellt; wie beide zu ihren Vermögen gelangt sind, geben Larivey und Molière nicht an [2]), während der arme Euclio erst durch einen Fund reich wird".

Freilich giebt es zwischen diesen beiden Personen (Harpagon und Severin) grosse Unterschiede, wie überhaupt zwischen den beiden Stücken. Der Hauptunterschied zwischen Molière und Larivey liegt darin, dass der erstere eine Characterkomödie schaffen wollte, während der letztere eine Intriguenkomödie, wie sie dem Geschmack der Zeit entsprach, lieferte. Bei Molière enthält daher die Handlung einen seinem Zweck entsprechenden Zuschnitt. Harpagon ist entschieden die Hauptperson des Avare, ist das bei Severin auch der Fall? Nein, dieser ist nicht wichtiger als andere auch, im Gegenteil, die Seele des Stückes ist eigentlich Frontin. Harpagons Geiz ist, wenn der Ausdruck gestattet ist, vielseitiger, Molière zeigt uns seine Knauserei in allen möglichen Lebenslagen, kurz sein Geizhals erscheint als consequentes universell-typisches Characterbild eines solchen, Severin ist nur soweit geizig als es die Intrigue des

1) vergl. Schneegans Molière S. 153.

2) Bei Harpagon lässt es sich im Gegensatz zu Severin wenigstens vermuten, man denke an das Wuchergeschäft.

Stückes erfordert. Aehnlich sehen sich die beiden natürlich, da jeder Geizhals dem andern ähnelt. Wenn Meurer unter Nr. 8 sagt: „Die Furcht Harpagons, die ihm entwendete Summe möchte bei der Zurückgabe nicht mehr den früheren Betrag enthalten, fand Molière vorgezeichnet in dem gleichen Verhalten des Severin“, so ist das vielleicht möglich, aber kaum wahrscheinlich, da es doch ein für jeden Geizigen selbstverständlicher Zug ist, in Geldangelegenheiten übertrieben misstrauisch zu sein.

Molière hat aber seinem Geizhals noch einen besonderen Zug verliehen, er macht aus ihm einen Wucherer und lässt ihn in dieser Eigenschaft mit seinem verschwenderischen Sohn zusammentreffen. Molière ist in dieser Hinsicht, wie bekannt, nicht originell. Er hat diesen Zug der „Belle Plaideuse“ Boisroberts entnommen. Gerade wie im Avare ertappen sich dort Vater und Sohn beim gleichen Geschäft und überhäufen sich mit heftigen Vorwürfen. Der Parrallelismus beider Scenen ist interessant genug, wie man aus folgendem Abdruck ersehen mag. Es entspricht Harpagon Amidor, dem Cléante Ergaste, auch Mr. Simon als Mr. Barquet fehlt nicht.

Ergaste:

Quoy! c'est là celui qui fait le prest?

Barquet:

Ouy, Monsieur.

Amidor:

Quoy! c'est là ce payeur d'interests?
Quoy! c'est donc toy, méschant filou, traisne de potence? etc.

Ergaste:

Qui doit être enfin le plus honteux,
Mon père, et qui paraist le plus sot de nous deux?

Ein Vorwurf des Vaters findet sich fast genau im Avare wieder:

Que je voy sur ton corps, si ce n'est à crédit,
Et jusqu'à ces plumets qui volent sur ta tête?

Die Aehnlichkeit beider Scenen ist nicht zu verkennen.

Molière nahm die Episode auf, weil er ihre Wirksamkeit und vorzügliche Brauchbarkeit zur Characterschilderung wohl erkannte. Boisrobert scheint übrigens die Scene der Wirklichkeit entnommen zu haben. Tallemant des Réaux[1]) erzählt, dass das Stück zuerst „Le père avaricieux" heissen sollte und fährt dann fort; „en quelques endroits, dist-il, c'était le président de Bersy et son fils ... Là entrait la recontre du président de Bersy chez un notaire avec son fils, qui cherchait de l'argent à gros intérêts. Le père luy cria: „Ah, desbauché, c'est toy?"— „Ah! vieux usurier c'st vous?" dist le fils". Der Praesident wollte das Stück verbieten, Boisrobert brachte es aber später unter dem Titel „La belle Plaideuse" heraus. Molière könnte ebenso gut die Scene dieser Anecdote entnommen haben, die Form der Entlehnung deutet jedoch auf directe Benutzung Boisroberts. Die Bedingungen, die La Flèche dem Cléante vorliest, haben auch ihr Urbild in einer anderen Scene der belle Plaideuse, der zweiten des vierten Actes. Es handelt sich dort um ein Wuchergeschäft, wo von 15000 frcs sogar nur 1000 baar herausgegeben werden sollen. Der Diener Filipin liest dem Ergaste folgenden Passus vor;

Mais, Monsieur, les deniers ne sont pas tous contans,
Encore qu'au deinier douze il preste cette somme
Sur bonne caution, il n'a que mil écus
Qu'il donne argent contant.

Ergaste:

Où est donc le surplus?

Filipin:

Je ne sçay si je puis vous le conter sans rire,
Il dit que du Cap vert il luy vient un navire,
Et fournit le surplus de la somme en guenons
Et fort beaux perroquets, en douze grands canons,
Moitié fer moitié fonte, et qu'on vent à la livre
Si vous voulez ainsi la somme ou vous la livre".

1) Herausgeb. von P. Paris, Bd. II S. 406.

Livet erzählt in seiner Ausgabe des Avare S. 110 von einem wirklichen Geschäft, dieser Art, über dem es im Jahre 1658 zu einem Process gekommen war. Es handelt sich in dieser Scene der „Belle Plaideuse“ übrigens um einen anderen Wucherer. Molière verschmolz beide Episoden zu einer einzigen und verstärkte dadurch ihre characteristische Wirkung, ausserdem ist er bedeutend ausführlicher als Boisrobert. Auch die vierte Scene des ersten Actes des Boisrobertschen Stückes hat bei der Abfassung der zweiten Scene des zweiten Actes des Avare mit Pate gestanden. Die Scene lautet folgendermassen: Ergaste (nachdem ihm Filipin erzählt hat, dass Barquet einen Geldverleiher gefunden hat)

T'a-t-il nommé celui qui fournit le denier?

Filipin.

Non il n'a pas dit le nom de l'usurier,
Il m'a dit seulement que l'usure était forte.

Ergaste.

Comment?

Filipin.

Au denier dix.

Ergaste.

Ah, c'est trop; il n'importe
Il m'en faut après tout, et ce vieillard damné
N'est pas mal adverty du besoin que j'en ay.

Das Gespräch setzt sich dann bis zur oben erwähnten achten Scene fort. Ergaste und Filipin schimpfen in allen Tonarten auf den Wucherer, so dass die Wirkung des plötzlichen Erkennens um so grösser ist. Auf diese drei Scenen beschränken sich Molières Entlehnungen bei Boisrobert, die an dieser Stelle besprochen wurden, weil sie hauptsächlich für die Characteristik wichtig sind. Wie zahlreich die Züge sind, die Molière diesem bei Larivey nur angedeuteten Motiv des Reichtums, verbunden mit dem des Wuchers nach Boisrobert, verdankt, haben wir bereits oben gesehen. Im allgemeinen kann man sagen, dass er hier wie im Tartuffe bei Einführung der Scarron'schen Episode verfahren ist. Aus einem geringen nur so nebenbei auf-

tretenden Zug macht er ein äusserst bezeichnendes für Characteristik und Handlung gleichwichtiges Element.

Völlig neu der Aulularia und den Esprits gegenüber ist im Avare die Verquickung der Liebe mit dem Laster des Geizes. Sehr wahrscheinlich ist sie ja gerade nicht: Harpagon, dieses Muster gefühllosen Geizes, dem seine eigenen Kinder weniger wert sind, als sein Geld, der seine Tochter einen ungeliebten Manne aufnötigen will, soll im Stande sein, wirklich zu lieben? Es ist nicht unsere Aufgabe, die Unwahrscheinlichke it dieses Zuges nachzuweisen, er ist da und bietet eine ganz besonders gute Gelegenheit, den Geiz zu schildern, denn Liebe und Geiz sind zwei gänzlich contrastierende Leidenschaften. Gerade wie bei seinem Geiz, so verlässt den Harpagon auch in puncto Liebe seine sonst so raffinierte Berechnung; wie er sich dort selbst verrät durch sein aufgeregtes Fragen, so wird er hier in seiner greisenhaften Eitelkeit direkt kindisch, eine Schwäche, die sein weibliches Ebenbild Frosine ebenso auszunutzen weiss, wie er selbst bei seinen Wuchergeschäften die Geldverlegenheit der Andern. Er liebt die Mariane, aber fortwährend opponiert sein Geiz: Hat Mariane auch genug Vermögen? Es müsste doch eine Freude sein, einem geliebten Wesen ein Geschenk anzubieten, stattdessen kocht er vor Wut, als er seinen Ring auf die bekannte komische Weise losgeworden ist. Ein Geiz, der sogar die Liebe unterdrückt, muss schon sehr stark sein; opponiert er bei allerlei verhältnismässig harmlosen Gelegenheiten gegen die Liebesregungen seines Innern, so siegt er sofort, als Harpagon einen Geldverlust hat. Von dem Augenblick an, wo er den Diebstahl bemerkt, hat er nur noch für die Ergreifung des Thäters und für die Wiedererlangung der chère cassette Sinn. Und als er vor die Alternative gestellt wird: „Endweder Du verzichtest auf Marianne oder auf das Geld"!, da giebt er den Gegenstand seiner Liebe ohne weiteres preis, vergisst sogar jetzt nicht, noch ein paar Bedingungen zu stellen, die ihn der Kosten der Hochzeit entheben.

Meurer glaubt übrigens, dass Molière das Motiv dieses Conflictes von Larivey haben könnte. Er sagt unter Nr. 13: „Auch hat Larivey Molière auf den Gedanken gebracht, Harpagon als verliebten alten Geizhals darzustellen, wodurch die Rivalität Harpagons mit seinem Sohne veranlasst wurde". Auch unter 14 sagt er: „Zur Einschaltung der Ringscene scheint Molière durch Larivey angeregt zu sein". Die Ansicht Meurers über die Verliebtheit scheint mir übertrieben, es ist nicht angängig, das ganze Prinzip, das doch im Avare für die Handlung hochbedeutend ist, aus Hilaires Worten herzuleiten, der in der sechsten Scene des fünften Actes von Severin sagt: „Si ce que tu dis est véritable; il ne luy faudra guères tirer l'oreille, car deux mille escuts le feroient marier luy-mesmes".

Dagegen findet sich der Conflict zwischen Geiz und Liebe in Chappuzeaus Stück „La Dame d'intrigue". Der alte Geizhals Crispin ist nämlich auch verliebt, und zwar in Ruffine, die dame d'intrigue, die seine Verliebtheit benutzen will, um ihn auszuplündern. Crispin will ihr zu Ehren ein opulentes Mahl hérrichten lassen, was die Gärtnersfrau Lisette zu den Worten veranlasst:

Dès qu' on est amoureux, on cesse d'être avare,
Il n' est entré poulet icy depuis dix ans.

Crispin will durch Lisette einen Ballen wertvoller Gegenstände in sein Zimmer bringen lassen und fügt erklärend hinzu „Ce sont des vieux papiers".

Ruffine.

Bon Dieu qu'il sentent l'ambre.

Crispin.

L'ambre, elle a le nez bon, ne luy repondons mot
Je te renonce amour, s'il s'agit du ballot.

Hier ist das Motiv also nur ziemlich plump angedeutet. Hat es Molière überhaupt diesem Stück entnommen, was sehr zweifelhaft ist, so hat er ihm jedenfalls eine ganz andere Bedeutung gegeben.

Wir sehen also, dass Molière bei seiner Characteristik des Geizhalses ähnlich verfährt wie bei der des

Heuchlers im Tartuffe. Wir können die Originalitat Molières in dieser Hinsicht für beide Stücke wie folgt definieren; Er fasst die verschiedensten Characterzüge, die hier und da zerstreut liegen, zusammen, er schafft aus all diesen Einzelheiten eine lebendige Gestalt, er giebt ein Characterbild des Heuchlers resp. des Geizhalses, das bis auf auf unsere Tage eine universelle typische und allgemein gültige Bedeutung besitzt. Es wiederholt sich bei ihm die bekannte Erscheinung der Litteraturgeschichte, dass die Ideen, die in einem Meisterwerk verkörpert sind, schon lange Zeit sozusagen in der Luft liegen, von einzelnen geahnt und unvollkommen ausgesprochen werden, bis eines Tages ein Meister kommt, alles zusamenfasst und den endgültigen Ausdruck dafür schafft. Neben der Hinzufügung des Hassenswerten, des Actuellen, u. s. w. liegt hier hauptsächlich die Originalität Molières. Der Umstand, dass sowohl Tartuffe, als auch Harpagon als Bezeichnungen für Heuchler und Geizhals in die Sprache aller Culturvölker übergegangen sind, ist dafür der schlagendste Beweis.

IV. Die Characterzeichnung der übrigen Personen.

Untersuchen wir jetzt in gleicher Weise die Characterzeichnung der übrigen Personen, indem wir wieder mit „Tartuffe“ beginnen, und zwar zunächst mit Orgon. Dieser ist ein reicher Bürger, der ein groses Haus macht, auch ist er bei Hofe wohl angesehen und geniesst allseitige Achtung. Da lernt er Tartuffe kennen und wird dadurch ganz verändert. Dass er sich im Gegensatz zu seiner Familie so sehr von Tartuffe hat bethören lassen, beweist vor allen Dingen eine gewisse Beschränktheit. Er schwört auf Tartuffes Ehrlichkeit und Frömmigkeit und rennt sich so fest in diese Ueberzeugung hinein, dass er gar nichts anderes mehr hören will. Von Natur aus gut, wird er jetzt so eigensinnig, dass er im Stande ist, die herzlosesten Handlungen zu begehen. Er kümmert sich kaum um seine Familie, Tartuffe ist ihm alles. „(Et Tartuffe“ ?)

Ueber Orgons Character gehen die Meinungen auseinander, Mangold hält ihn für „krampfhaft männlich“, Richter [1]) für unmännlich. Versteht man Mangolds Ausdruck so, dass Orgons an und für sich geringe Energie durch den Eigensinn stark erhöht worden sei, so haben vielleicht beide Autoren Recht. Seine Urteilsfähigkeit ist recht schwach; dadurch und durch seine eigensinnige Verblendung kommt es, dass alle vernünftigen Einwendungen des Cléante und Anderer ungehört verhallen. Trotz seiner Frömmigkeit gerät er leicht in Zorn; durch diesen Gegensatz wird er komisch. Diese Komik und seine „Verdrehtheit“ (Mangold) bewirken, dass Dorine ihm keinen Respect mehr zeigt. Tartuffe hat in ihm einen gelehrigen Schüler, die Uebergabe der Cassette an diesen zeigt ihn als neugeworbenen Anhänger der Theorie von der „direction de l'intention“.

Dem Orgon entspricht im Pedante Pantalone. Aber nur eine Eigenschaft haben sie gemeinsam, das ist die Beschränktheit, im Uebrigen sind sie ganz verschieden. Gleich in der ersten Scene des Pedante erhält Pantalone die heftigsten Vorwürfe wegen sittenlosen Lebenswandels. Auch aus Isabellens Aeusserungen geht hervor, dass er ein alter Wüstling ist. Orgon dagegen erscheint als allseitig geachtete Persönlichkeit, der man nichts vorwerfen kann. Das würdelose und unaestetische des Pantalone fehlt also dem Orgon vollständig. Ein weiterer Unterschied zwischen beiden ist der Umstand, dass sich Orgon viel mehr von Tartuffe verblenden lässt, als Pantalone von Cataldo. Pantalone kann den Pedanten jederzeit hinauswerfen, wenn es ihm passt, Orgon ist dagegen soweit gegangen, sich durch die Schenkung seines Vermögens und die Uebergabe compromittierender Papiere dem Tartuffe gegenüber die Hände zu binden. Dieser grosse Unterschied war notwendig, denn aus Orgons Character musste sich etwas bestimmtes ergeben, Pantalone konnte im übrigen sein, wie er wollte, er hätte die Handlung nicht so beeinflussen können, wie

1) Richter, Sur le Tartuffe de Molière. Recklinghausen 1874. (Progr).

Orgon mit seiner Verblendung. Pantalone ist ein ganz schablonenhafter Possencharacter, Orgon dagegen ein aus vielen Einzelzügen, die Molière selbst im Leben beobachtet hatte, zusammengesetzter Character, der gerade so und nicht anders sein musste, um die Handlung in bestimmtem Sinne zu gestalten. Hierin liegt die Originalität Molières. Da Pantalone mit Ausnahme seiner Beschränktheit gar keine weitere Aehnlichkeit mit Orgon hat, so kann von einer Entlehnung gar keine Rede sein; das Characterbild des Orgon ist vielmehr als reine Originalschöpfung zu bezeichnen.

Auch im Ipocrito ist Liseo, das Haupt der von dem Parasiten beherrschten Familie ein ganz schablonenhafter Character, er kann also dem Orgon gegenüber gar nicht in Betracht kommen.

Sowohl den Ipocrito als die übrigen bereits genannten Werke ausser dem Pedante können wir für die fernere Vergleichung der Nebenpersonen ausscheiden, da in ihnen nur Analogien zu Tartuffe selbst vorhanden sind.

Auf Seiten Tartuffes und Orgons finden wir auch des letzteren Mutter Madame Pernelle. Im Pedante findet sich keine analoge Rolle, dagegen hat G. Monval im Molieriste X, 1889 nachgewiesen, dass Madame Pernelle auf die Ragonde im „Polyandre", einem Romane Sorels, zurückgeht. Die Uebereinstimmung beider ist frappant. Auch Flipote findet hier ihren Ursprung. Orgons Mutter ist im Tartuffe deshalb so wichtig, weil sie uns die unglaubliche Verblendung ihres Sohnes begreiflich macht: „Madame Pernelle scheint dazu bestimmt zu sein, die bornierte Bigotterie ihres Sohnes als Familienerbteil zu erklären" (Mangold).

Der würdige Begleiter Tartuffes Laurent findet sich in keinem der von Molière benutzten Werke.

Die Lettre sur l'Imposteur nennt als zweites Pendant zu Tartuffe den Monsieur Loyal. Diese Persönlichkeit ist ebenfalls eine Originalfigur Molières, der in wenigen Zügen ein Bild des bigotten Heuchlers entworfen hat.

Dorine redet er gleich mit „ma soeur“ an; um die unangenehmsten Handlungen vorzunehmen, gebraucht er die höflichsten Worte, was die Betroffenen natürlich noch viel mehr aufbringt.

Wir gehen jetzt zur Gegenpartei über. Die wichtigste Person ist da zunächst Elmire, Orgons Gattin. Mit Isabella hat sie nur einen einzigen Zug gemeinsam und zwar in sehr vermindertem Maasse, das ist eine gewisse, sich durchaus in den erlaubten Grenzen haltende Coquetterie. Diese geht indessen bei Isabella viel weiter, als es sich für eine verheiratete Frau schickt. Elmirens Haupteigenschaften sind Characterfestigkeit und absolute Ehrbarkeit. Das Kunstvolle in der Characterzeichnung beruht, wie Mangold näher ausführt, hauptsächlich darin, dass der Dichter ihr alle die Eigenschaften gegeben hat, die zur Durchführung der Handlung nötig waren, ohne die Einheit des Characters zu verletzen. Ein Ehebruch erscheint ihr unter allen Umständen als etwas verabscheuungswürdiges. Sie unterscheidet sich also sehr von der Isabella, deren Coquetterie z. B. in der Taschentuchgeschichte schon an bedenkliche Frivolität streift. Diese verrät den Cataldo nicht etwa deshalb, weil sie im Prinzip einem Ehebruch abgeneigt wäre, sondern weil ihr Cataldo zufällig nicht gefällt, und sie sich freut, ihm einen Streich spielen zu können. Die Ruhe und der Edelmut Elmirens fehlen ihr vollständig, sie prügelt z. B. bei jeder Gelegenheit. So können wir ruhig sagen, dass Molière keinen Characterzug der Isabella, abgesehen vielleicht von einer Spur Coquetterie, für seine Elmire verwandt hat. Wenn beide auch dasselbe thun, so geschieht es doch aus grundverschiedenen Motiven.

Wie wir schon oben bemerkten, kommt Aretinos Stück für uns nicht mehr in Betracht. Immerhin mag festgestellt werden, dass Liseo dort auch eine Frau namens Maja hat; sie ist nicht näher charakterisiert als jede beliebige Possenfigur, die keine besondere Rolle spielt; und wie sie sich den begehrlichen Blicken, die ihr nach Aussage

eines Dieners Ipocrito zuwirft, gegenüber verhält, erfahren wir gar nicht. Sie kommt also überhaupt nicht in Frage.

Wir können also feststellen, dass ein Vorbild für Elmire nirgend zu finden ist, ihr Character ist vielmehr eine Originalschöpfung Molières. Sogar Leute, die den „Tartuffe“ sonst recht wenig schätzen, z. B. Marckwald [1]), geben zu, dass Elmirens Characterbild von grosser psychologischer Feinheit ist. Sie zeigt Energie, die doch dazu gehört, wenn man die Dinge soweit kommen lässt und sich nicht fürchtet, ein so gefährliches Spiel zu treiben. Ihre Ruhe fällt der Hitzköpfigkeit Orgons gegenüber angenehm auf, und dieser Contrast ist ein feines künstlerisches Mittel, die Eigenschaften beider um so deutlicher erscheinen zu lassen.

Auf S. 65 l. c. stellt Vollhardt die Personen, die sich im Tartuffe und im Pedante entsprechen sollen, zusammen. Ausser den drei schon besprochenen Personen stehen gegenüber:

Gratiano dem Cléante
Flaminia der Mariane
Oratio dem Valère und dem Damis.
Pedrolino der Dorine.

Nach mehrmaliger Lectüre des scenario muss man diese Angabe jedoch sehr einschränken. Cléante entspricht allerdings dem Gratiano, aber nur darin, dass er ebenfalls den Heuchler durchschaut. Scalas Gratiano ist weiter nichts, als ein Herr tout le monde ohne bestimmten Character, der in dem Stücke gar nichts zu thun hat. In Molières Stück ist zwar Cléante zur äussern Handlung auch nicht unbedingt notwendig, andererseits ist er aber durchaus nicht überflüssig, wie Marckwald [1]) behauptet. Seine Rolle ist vom Dichter als Gegengewicht zu Tartuffe eingeführt worden, er hat die Aufgabe, das Publicum über die wahre Religosität gegenüber der heuchlerischen Frömmelei des Tartuffe aufzuklären. Er ist jedoch keine abstracte Predigernatur, sondern zieht auch die Consequenzen, er sagt Allen

1) Marckwaldt, Molière als Dramatiker, Frankfurt 1864.

ins Gesicht, was er denkt, besonders Tartuffe und Orgon. Es ist nicht angängig, diese kerngesunde Persönlichkeit, deren Einführung in das Stück für Molière eine Notwendigkeit war, irgendwie mit dem schattenhaften Gratiano in Parallele zu stellen. Er ist von Molière also selbstständig characterisiert und auch schon deshalb orginell, weil der Dichter sich selbst und seine persönlichen Ansichten in ihm auf die Bühne brachte.

Die Aehnlichkeit zwischen Dorine und Pedrolino besteht darin, dass sie beide dienende Rollen haben und öfters durch Dazwischenreden in die Handlung eingreifen. Wie benimmt sich nun Pedrolino? Er ist frech, stiehlt, lügt, horcht an allen Thüren und treibt allerlei Unfug, er giebt sich z. B. ohne jeden Grund für Isabellas Mann aus. Dass ihm bei alledem eine höhere Absicht beseelte, kann man nicht sagen. Er ist weiter nichts als eine komische, ganz im Stile der commedia dell' arte gehaltene Possenfigur. Nur eine entfernte Aehnlichkeit hat Dorine mit ihm, sie ist vorlaut. Sie ist es jedoch in einer ganz bestimmten durchaus lobenswerten Absicht. Jedenfalls müssen wir es ablehnen, Pedrolino irgendwie als Vorbild der Dorine anzuerkennen. Wie Cléante in ernster gesetzter, so vertritt sie in launiger Weise den gesunden Menschenverstand und ist in ihrer naiven Freimütigkeit eine köstliche Gestalt. Sainte-Beuve nennt sie eine Verkörperung des Molièreschen bald lachenden bald ernsten Humors. Der Dichter bringt in vielen Stücken die Figur einer solchen servante, Dorine übertrifft sie jedoch alle an Frische und Natürlichkeit [1]). Sie ist gewissermassen der ideale Zuschauer, und es war eine glückliche Idee Molières diese Rolle gerade einer Dienerin zu übertragen, denn diese kann überall dabei sein, ohne dass es auffällt. Sie hat in ihrer natürlichen Schlauheit erkannt, worauf Tartuffe hinaus will, sie durchschaut jedermanns Vorzüge und Fehler, ihr Eingreifen in den Liebeszwist zwischen Valère und Mariane beweist, dass sie

1) vergl. Mangold. l. c. S. 169.

Gemüt hat; kurz sie ist ein ganzer Character und eine durchaus sympatische Persönlichkeit, die von dem Taugenichts Pedrolino so grundverschieden ist, dass man nicht einmal von einer Veredelung sprechen kann.

Man sieht, dass die „Entlehnungen“ Molières in der Characterzeichnung eigentlich gleich null sind. So ist es auch bei den noch übrigen Personen. Vollhardts Meinung, Molière habe aus dem einen Oratio den Damis und den Valère geschaffen, ist insofem abzulehnen, als sich der Dichter bei der Erfindung dieser beiden Personen ganz sicher nicht im mindesten um Oratio gekümmert hat. Da ist zunächst der jugendlich stürmische Damis. Er ist für die Handlung notwendig und kurz aber klar characterisiert. Oratio ist eine ganz farblose gleichgültige Lustspielfigur und ist nur deshalb da, damit er sich in Flaminia verlieben kann, da es ohne Liebesintrigue in einem solchen Lustspiel nun einmal nicht abgehen kann. Mit Damis hat er gar nichts zu thun. Ebensowenig hat er irgend eine Beziehung zu Valère, der in seiner empfindlichen, eifersüchtigen, aber edeldenkenden Natur eine rein Molièresche Figur ist.

Mariane ist das gehorsame Kind ihes Vaters, ihr Hauptzug ist Liebenswürdigkeit und Zurückhaltung, sie hat ihren ganz bestimmten Platz in der Handlung. Mit Flaminia hat sie gar keine Aehnlichkeit, diese ist nur da, damit Oratio sich in sie verliebt etc. und ist gar nicht näher characterisiert.

Dieselbe Untersuchung stellen wir nun auch für den Avare an und vergleichen zunächst die Nebenpersonen desselben mit denen der Aulularia.

Es kann die allgemeine Bemerkung vorausgeschickt werden, dass von Plautus ausser Euclio alle übrigen Personen nur recht schwach individuell characterisiert sind. Mit Ausnahme der ergötzlichen Unterhaltung der Köche characterisiert sich die Hauptperson meistens nur durch ihr eigenes Benehmen. Alle übrigen Personen sind mehr Schatten, ohne individuelle Züge, sie sind Schemen, die

für die Handlung nötig waren. Gerade umgekehrt ist es bei Molière. Hier haben wir in allen Personen klar ausgebildete Charactere, die durch ihren Gegensatz zu Harpagon dessen Wesen um so schärfer beleuchten.

Am meisten Aehnlichkeit besitzen Anselme und Megadorus, und das kommt daher, weil Molière den ersteren nur recht blass geschildert hat, wohl in dem richtigen Gefühl, dass es für einen deus ex machina am besten ist, wenn man sich möglichst wenig mit ihm beschäftigt. Er entspricht ziemlich genau dem Megadorus, dem, wie Bromig [1]) bemerkt, die Rolle zugefallen ist, sich über den Luxus der Frauen ausführlich zu verbreiten. Er ist zwar das Gegenbild des Euclio, reich, freigebig, nachgiebig, aber doch so unwichtig, dass er nicht etwa durch bewussten Gegensatz das Bild des Euclio verschärft. Anselme ist bei Molière nicht originell, es wird weiter unten noch von ihm die Rede sein.

Neben Harpagon ist im Avare zweifellos Cléante die hervortretendste Persönlichkeit. Er hat in der Aulularia gar keine Parallelfigur, wir gehen deshalb hier auch nicht näher auf ihn ein.

Valère dagegen kann mit Lyconides verglichen werden, und zwar als Liebhaber der Tochter des Geizhalses. Das ist aber die einzige Aehnlichkeit zwischen ihnen. Die Unterschiede sind dagegen recht gross. Lyconides ist ein leichtsinniger junger Lebemann, der in der Trunkenheit die Tochter des Euclio geschändet hat. Ist das Liebesverhältnis zwischen Valère und Elise schon moralisch und aestetisch unendlich höherstehend, und hat Molière die äussere Begebenheit verfeinert und abgetönt (siehe oben), so tritt uns Valère im Gegensatz zu Lyconides als scharf ausgeprägter Character entgegen, und zwar als ein sittlich hochstehender Mensch. Er liebt Elise wirklich, sie ist ihm kein Objekt zur Befriedigung sinnlicher Lust; würde er sonst eine so erniedrigende Stellung annehmen und bei jeder Gelegen-

1) Bromig. l. c. S. 13.

heit gegen seine Ueberzeugung reden, wenn ihm nicht die tiefe Liebe zu Elise und das beglückende Gefühl, in ihrer Nähe weilen zu dürfen, das alles vergessen liesse? Er ist ein durchaus individueller Character, so wie er benimmt sich nicht jeder beliebige Liebhaber; und da er abgesehen davon auch in der äusseren Handlung eine viel ausgedehntere Rolle spielt, als Lyconides, so kann er mit diesem nicht näher verglichen werden.

Wir wenden uns zu Harpagons Tochter Elise und Euclios Tochter Phaedria. Diese letztere tritt überhaupt gar nicht auf, ihr Zustand macht es ihr in der That nicht möglich, man hört sie nur hinter der Scene wimmern. Trotzdem könnte ihr Character doch auch so zu erkennen sein, man denke nur an Tartuffe, über dessen Eigenschaften man nach dem zweiten Act schon genau orientiert ist, obgleich er sich noch nicht gezeigt hat; Plautus hat sich aber nicht die Mühe genommen, sie auch nur oberflächlich zu characterisieren. Elise ist dagegen von Molière als eine für die Handlung wichtige Persönlichkeit ausführlich geschildert. Sie ist im allgemeinen eine gehorsame Tochter, nur als ihr Vater sie zu einer verhassten Heirat zwingen will, wird sie energisch und leistet Widerstand. Im übrigen ist das Bild der Elise ebenso edel wie das des Valère, wie ja überhaupt Molière in diesen Stücken die Liebe idealer auffasst. Von einer idealen Liebe zwischen Lyconides und Phaedria kann man nicht sprechen. Der Phaedria gegenüber ist die Elise jedenfalls eine vollständige Neuschöpfung, nur in ganz äusserlichen Dingen entsprechen sich Beide, und auch da, wie wir sahen, nur in sehr beschränktem Masse.

Ebensowenig wie Cléante findet sich Mariane in irgend einer Person der Aulularia wieder. Beide sind also diesem Stück gegenüber originell.

Dagegen hat Cléantes Diener La Flèche in Strobilus, dem Sclaven des Lyconides sein Vorbild, allerdings wieder mehr in der äusseren Handlung, als im Character. Strobilius ist doch ein ziemlich gewöhnlicher Bursche, der

nur zu seinem eigenen Vorteil stiehlt, als er zufällig in die Lage dazu kommt. La Flèche dagegen ist ein wirklich intelligenter durchtriebener Geselle. Er hat die Natur Harpagons genau erkannt und spielt in seiner Ueberlegenheit mit ihm. Das zeigt sich besonders in der Scene, wo Harpagon ihn durchsucht und dabei gar nicht merkt, wie er verspottet wird. Das Geld Harpagons hat er solange gesucht, bis er es fand, um jenem durch die Wegnahme einen recht empfindlichen Streich zu spielen und seinen eignen Herrn zu helfen. Dass er somit aus ganz anderem Holz geschnitzt ist, als Strobilus, dürfte klar sein.

Eine köstliche Persönlichkeit bei Molière ist Maître Jaques, dessen Aehnlichkeit mit Plautus Köchen sich höchstens auf das Erzählen drastischer Anecdoten beziehen kann. Er liefert uns als genauer Kenner Harpagons eine Reihe trefflich illustrierender Characterzüge seines Herrn. Seine hervorstechendste Eigenschaft ist eine gewisse Pfiffigkeit und Grosssprecherei, die fast an Tartarin erinnern. Er ist eine prächtige komische Gestalt, die wir als Originalschöpfung Molières bezeichnen können.

Von den übrigen Personen des Avare, Frosine, Mr. Simon, dem Commissar findet sich keine in der Aulularia, nur die Dienerschaft, die auch bei Molière nur possenhafte nicht näher ausgeführte Charactere hat, könnte den gleichen Personen der Aulularia nachgebildet sein.

Nachdem wir so zusammengestellt haben, was in der Characteristik der Nebenpersonen des Avare der Aulularia gegenüber neu war, wenden wir uns zu Lariveys Esprits und untersuchen, ob vielleicht einige Personen des Avare mit den Gestalten der Lariveyschen Komödie eine Aehnlichkeit haben.

Von vornherein ausscheiden können wir die weiblichen Gestalten Molières. Es geht nicht an, Mariane und Elise irgendwie mit Féliciane, Apoline und Laurence zu vergleichen. Diese drei sind von Larivey gar nicht näher gezeichnet, ganz abgesehen von dem bereits erwähnten Umstand, dass sie überhaupt nicht auftreten. Severins Tochter

Laurence scheint noch die anständigste von ihnen zu sein, wenigstens hört man nichts gegenteiliges von ihr. Feliciane hat von einer solchen Jungfrauengestalt wie Mariane gar nichts an sich, ihre „Liebe“ ist von brutaler verletzender Sinnlichkeit. Alles, was man durch den witzigen Frontin von ihr hört, kann nur dem niedrigsten Theaterpöbel zu Liebe von Larivey ersonnen sein. Mit Apoline steht es schon etwas besser, sie hat sich zwar auch dem Fortuné etwas rasch hingegeben, aber vielleicht war das das einzige Mittel, um aus dem Kloster zu kommen. Jedenfalls hat man den Eindruck, dass die Liebe Fortunés und Apolinens mehr wert ist, als das gemeine Treiben Urbains und Felicianens. Da also Elise und Mariane weder mit diesen Damen noch mit Phaedria in eine Beziehung gebracht werden können, so sind beide Originalfiguren Molières.

Was von diesen beiden Gestalten gesagt wurde, gilt auch von allen übrigen. In Cléantes Wesen finden wir von Urbain recht wenig wieder. Er ist ja etwas verschwenderisch, aber daran ist sein Vater schuld, jedenfalls ist er einer wirklichen Liebe fähig, ganz im Gegensatz zu Urbain, der ja gerade kein ganz verwerflicher Mensch, aber doch ein richtiger Wüstling ist, man denke an das Dinieren und Soupieren im Bett u. s. w. Manche Züge stimmen bei beiden natürlich überein, das bringt ihre Stellung als Söhne eines Geizhalses mit sich. Bezüglich des zuerst erwähnten Punktes muss man zweierlei in Betracht ziehen, erstens war man in Lariveys Zeit nicht sehr feinfühlig, zweitens wollte Larivey nur allein amüsieren und characterisierte die Liebe so, dass es den Instinkten des Pöbels schmeichelte. Mit Desiré hat Cléante nur eine Aehnlichkeit, beide wissen, wie man von einem Geizhalz etwas erreicht und handeln demgemäss.

Maître Jaques hat ebenfalls kein Vorbild in Lariveys Komödie. Der alte Anselm hat die meiste Aehnlichkeit mit Gérard, wie schon früher hervorgehoben wurde, sie

sind beide nicht näher characterisiert, haben aber beide dieselbe Rolle als Deus ex machina [1]).

Bedeutend ähnlicher sehen sich jedoch Frontin und La Flèche. Der erstere mit seiner Durchtriebenheit, mit seinem schnellen Erfassen aller Situationen, mit seinem überlegenen Witz ist ja überhaupt die wichtigste Person des Lariveyschen Stückes, denn er setzt die Intrigue gegen Severin, nach der die ganze Komödie ihren Namen hat, in Scene. Doch ist ihm La Flèche in manchen Dingen über, so in seiner Verspottung des Geizhalses, wo er dann allerdings wieder dem Strobilus recht ähnlich sieht.

Frosine könnte man ganz gut mit Ruffin zusammenbringen, indessen weist schon Meurer darauf hin, dass derartige Rollen in der Litteratur der romanischen Völker so stereotyp sind, dass eine Entlehnung Molières von Larivey kaum angenommen werden kann. Molière hat übrigens in der Frosine eine viel charakteristischere Figur gegeben als Larivey in seinem Ruffin. Dieser ist ein recht gewöhnlicher Zuhälter, der ganz allein aufs Geld sieht, was er ja recht oft deutlich beweist. Frosine ist aber trotz ihres widerwärtigen Metiers eine Frau von Geist, sonst hätte sie es gewiss nicht fertig gebracht, dass Mariane sich ihr anvertraute. Wie schlau und listig sie sein kann, zeigt ihre berühmte Unterhaltung mit Harpagon. Sie ist als Parallelfigur zu diesem gedacht und schon deshalb ausführlicher geschildert als Ruffin, der eine rein conventionelle Figur ist. Dafür könnte sie aber auf ein anderes Stück Lariveys zurückgehen, auf „La Veuve“, das seinerseits nur eine Uebertragung der Vedova des Buonaparte war. Dort tritt eine Gelegenheitsmacherin Guillemette auf, die dem alten Ambroise die tollsten Com-

1) Meurer will dies von Anselm nicht gelten lassen, indessen der Umstand, dass sich Anselm erst am Schluss auf einmal als Vater Marianens und Valères herausstellt, genügt doch vollständig, ihn als echten D. e. m. zu zeigen. Dass Molière das Princip glänzender als Larivey angewandt hat, darin kann man Meurer unbedingt zustimmen.

plimente macht. Da das Motiv, einem Greise zu schmeicheln, auch im Avare vorkommt, so seien zur Vergleichung einige Proben aus dieser Szene abgedruckt. Guillemette erzählt dem Ambroise von dem grossen Eindruck, den er auf eine gewisse Clémence gemacht habe. Ambroise freut sich sehr darüber und erzählt, dass sein Bruder ihn „viel et cassé" genannt habe, „il me faisait viel et cassé, mais je voy bien ce qui en est, puis que je luy agrée". Guillemette: „Cassé! Vous me semblez un chérubin!" Als nun Ambroise erzählt, dass er sich jetzt parfümiere, sagt sie bei Seite „où il pue il faut du parfum," laut aber fährt sie fort: „Il ne la faut taut inciter, vous la feriez devenir folle après vous. Oh que vous sentez bon!" Des Weiteren gefällt sich Guillemette in obszönen Scherzen, über die sich der Alte ebenso freut, wie über die Complimente. Nun, die mitgeteilten Proben dürften bewiesen haben, dass Molière höchstens eine dunkle Erinnerung an diese Szene bewahrt hatte.

Eine bedeutend grössere Aehnlichkeit mit der besprochenen Szene hat dagegen eine Stelle aus Ariostos „I Suppositi". Wir finden dort den alten Cleandro im Gespräch mit dem Parasiten Pasifilo, der dem Alten, um ihm zu schmeicheln, eine sehr lange Lebensdauer verspricht und ihn für jünger aussehend erklärt, als er ist. Dann lässt er sich die Hand des Alten geben:

Pasifilo:

Mostrate mi la man,

Cleandro:

Sei tu Pasifilo
Buon chiromante?

Pasifilo:

Jo ci ho pur qualche pratica
lasciatemi un'po vedervela.

Cleandro:

Eccola!

Pasifilo:

O, che bella, che lunga e netta linea
Non vidi mai la miglior. O fra il termine
Vi veggo di Melchisedec aggiungere.

Cleandro:

Metusalem vuoi dir,

Pasifilo:

Non e un medesimo?

— — — — — — — — — — — — —

V'e bellissimi segni ch'havete nel monte di Venere.

Es ist augenscheinlich, dass Molière Frosines chiromantischen Künste hieraus übernahm, aber er milderte die plumpsten Uebertreibungen der Szene, um dann allerdings die Frosine sagen zu lassen: „Il faudra vous assommer, vous dis-je, et vous mettrez en terre et vos enfants et les enfants des vos enfants [1]).“ Unsere Vergleichung der Molièrschen Charactere mit denen seiner Vorgänger wäre damit beendet. Wir können unser Urteil kurz zusammen fassen, indem wir sagen, dass Molière mit wenigen Ausnahmen (wie Anselme) in der Charakterzeichnung der Nebenpersonen selbständig war. Der Hauptunterschied zwischen Molière und seinen Vorgängern ist der, dass Molière auch in den Nebenpersonen individuelle Charactere schuf, während wir es sonst nur mit schematischen und reinconventionellen Figuren zu thun haben.

---

1) Zwischen der Szene von Harpagon und Frosine und der Aulularia besteht übrigens auch eine Beziehung. Die famose Berechnung der Kupplerin, die eine Mitgift aus nicht vorhandenen Ausgaben construiert, kann man mit der Rede des Megadorus vergleichen, wo dieser alle Ausgaben aufzählt, die ein reiches Mädchen in der Ehe macht, was ihn veranlasst, ein Mädchen ohne Mitgift vorzuziehen. Jedoch ist es Molières Verdienst, durch den wirkungsvollen Contrast des Positiven und Negativen einen wirklich komischen Effect erzielt zu haben, der der moralisch ernsten Rede des Megadorus natürlich fehlte. Der überaus komische Wechsel in Harpagons Mienenspiel ist übrigens bei Molière ursprünglich.

V. Technische Motive und Einzelheiten.

Als das Verhältnis Molières zu seinen Vergängern in Bezug auf die Handlung besprochen wurde, gewannen wir Resultate, die hinsichtlich der dramatischen Technik Molières im Allgemeinen von Bedeutung waren. Wir sprachen von Motivieren, Exposition u. s. w. Im Gegensatz dazu sollen in diesem Capitel nur einzelne technische Motive, die Molière entweder selbst ersann oder von Anderen übernahm, besprochen werden. Ferner gehören hierher einige Einzelheiten, die jedoch in den Capiteln über den Gang der Handlung und die Characteristik nicht erwähnt wurden, weil ihr direkter Einfluss nicht wichtig genug war. In ersterer Hinsicht können wir uns kurz fassen, da eine Abhandlung vorliegt, in der alles Wissenwerte bereits erwähnt ist. Es ist eine Erlanger Dissertation von Bethge [1]), der sich im zweiten untersuchenden Teil seiner Arbeit mit der Originalität dieser Motive beschäftigt. Die technischen Motive werden eingeteilt in „Bühnenspiele", technische Mittel und Scenen, die wegen ihrer mehrfachen Wiederkehr als technische Motive bezeichnet werden müssen. Bethge weist dann noch nach, in wie weit Molière diese Motive selbstständig erfand und in wie weit er sie anderweitig vorfand, resp. in welcher Ausdehnung er sie vorfand. Wir stellen die Resultate dieser Untersuchung hier kurz zusammen, zuerst die originellen Motive, dann die entlehnten. Die zur Kategorie der Bühnenspiele gehörigen technischen Mittel sind im Tartuffe und im Avare originell, wenigstens sind keine bestimmten Vorbilder zu erkennen. Es sind 1) das komische Spiel bei Umarmungen. (Tartuffe IV, 7). Tartuffe will gerade Elmire umarmen, diese wendet sich schnell zur Seite, und Tartuffe bemerkt den Orgon, der sich hinter Elmire verborgen hat. 2) Jemand sucht

1) Hans Bethge, Zur Technik Molières, Zschr. für frz. Spr. u. L. XXI, 252.

einen Andern zwecks Züchtigung zu erhaschen, ohne ihn erlangen zu können. (Tartuffe II 2. Orgon will die Dorine ohrfeigen, diese weicht aber immer rechtzeitig aus). 3) Jemand will sich entfernen, kehrt aber immer wieder zurück. (Tartuffe II 4. Liebeszwist zwischen Valère und Marianne, Valère will immer fortgehen, aber seine Liebe lässt ihn immer wieder kommen).

Bei der Verwendung technischer Mittel im Gespräch erscheint dagegen Molière nicht so selbstständig. In unsern beiden Stücken handelt es sich um folgendes: 1) Jemand spricht ohne einen Anwesenden zu bemerken (L'Avare I, 4 und Aulularia IV 2. cf. S. 32 dieser Arbeit). Dieses Moment war bei Plautus bereits gegeben, und zwar in gleichem Zusammenhang. 2) Jemand wird fortwährend unterbrochen und auf solche Weise am Sprechen gehindert. Für die beiden hier in Betracht kommenden Scenen des Tartuffe (I, 1 Madame Pernelle unterbricht der Reihe nach Dorine, Damis, Mariane, Elmire und Cléante und hindert so jeden von ihnen, sich zu verteidigen, u. II 2, Dorine unterbricht den Orgon, der seiner Tochter Mariane eine Ehe mit Tartuffe in lockenden Farben zu schildern sucht, mit Schmähungen gegen Tartuffe) sind keinerlei Vorbilder zu erkennen.

Ein drittes derartiges Motiv ist die Hervorrufung von Komik durch mehrmalige Wiederholung der gleichen Worte. Zunächst gehören hierher zwei Stellen des Tartuffe, das mehrfache wiederholte „Et Tartuffe" und das „Le pauvre homme" (I 4). Das erstere kann natürlich nur von Molière stammen, bedenklicher steht es jedoch mit dem „le pauvre homme". Bethge berichtet dann ausführlich über die Herkunft dieses Ausspruchs und weist nach, dass er nicht von Molière, sondern aus Tallemant des Réaux' „Historiette du P. Joseph" stammt. Er fährt dann fort: Die Verknüpfung dieser Worte in eine dramatische Scene jedoch, d. h. also die Erkenntnis ihrer Fruchtbarkeit für die Bühne — und das bleibt für uns immer die Hauptsache — gehört Molière". Dieses Princip hatten wir

bereits bei Besprechung der Entlehnung der Scarron'schen Episode ausgesprochen. Hierher gehört dann das berühmte „sans dot“ Harpagons im „Avare“ I 5. Den Keim hierzu bildet die zweite Scene des zweiten Actes der Aulularia. Jedoch steht bei Plautus das Wort mitten im Satze, ohne irgendwie markant hervorzutreten. Molières neue Idee war es, das sans dot ganz allein zu stellen und dann durch viermalige Wiederholung desselben einen ganz neuen Effect zu schaffen: „es ist wundervoll zu sehen, wie sich Molière hier einen so unbedeutenden Keim zu nutze zu machen weiss, um aus ihm die grossartigste Komik zu entwickeln. Man muss immer wieder darauf hinweisen, wie sicher er die Fruchtbarkeit eines solchen Keimes zu erkennen wusste und mit welchem genialen Geschick er ihn dann zur Entfaltung zu bringen wusste“ (Bethge S. 291). Eine ebenso vortreffliche Ausnutzung eines fremden Keimes zeigt sich in der Scene, wo Harpagon und Cléante sich bei dem Wuchergeschäft ertappen. Das zu Tage tretende technische Motiv besteht darin, dass jemand einem Andern mit denselben Worten erwiedert. Ueber die Nichtoriginalität dieser Scene wurde bereits S. 60 u. 61 dieser Abhandlung gesprochen, sodass darauf verwiesen werden kann. „Der grosse Unterschied zwischen den beiden Scenen ist einleuchtend. Dort erscheint unser Mittel als kleiner,. dem bühnentechnisch nicht Geschulten kaum in die Augen fallender Ansatz, — hier (im Avare) entsteht eine von der grossartigsten Komik getragene Scene daraus, die einer durchschlagenden Wirkung immer sicher sein muss“. (S. 296). Die Originalität Molières bei Anwendung dieser Mittel in den Fällen, wo er keine dazu anderweitig vorfand, liegt also darin, dass er, wie schon öfters betont, in diesen Keimen ihre grosse Fruchtbarkeit für die Bühne erkannte. „Das ist eben gerade das Geniale an seinem Schaffen: das Unbedeutende zur Grösse und Bedeutung zu erheben“. Die unbedingte Richtigkeit dieser Definition wurde auch schon in den früheren Teilen unserer Arbeit erwiesen.

In die dritte Kategorie der technischen Motive gehören nach Bethgescher Einteilung der Liebeszwist in Tartuffe II 4 und das Missverständniss im Avare V 3, wo Harpagon alles, was ihm Valère von Elise erzählt, auf seine Cassette bezieht. Die Liebesscene zwischen Valère und Mariane ist rein episodischer Natur und ohne jeden Einfluss auf der Handlung, deshalb wurde sie bei Besprechung der Handlung übergangen. Bethge berichtet auf Seite 300 über die angebliche Aehnlichkeit dieser Scene mit der 18ten des zweiten Actes des Lope de Vegaschen Lustspieles „El pero de hortelano, wo ebenfalls ein schmollendes Liebespaar durch einen Bedienten versöhnt wird, und weist nach, dass Molière, wenn er sich überhaupt der Lopeschen Scene erinnerte, sein Vorbild soweit hinter sich gelassen habe, dass man gar nicht mehr von Vorbild sprechen könne. Die betreffende Scene des spanischen Stückes ist recht äusserlich, — der Bediente legt einfach die Hände der Zürnenden ineinander —, so dass man sie nicht als Muster für die Scene im Tartuffe anerkennen kann. „Der Gedanke, dass sich zwei Zürnende wieder vereinen, ist wirklich kein so aussergewöhnlicher, dass man da, wo er sich findet, den Argwohn einer Beeinflussung hegen müsse“ (Bethge). Der Gedanke findet sich z. B. auch in der bekannten Ode des Horaz: Donec gratus eram tibi und in der Andria des Terenz.

Der Parellilismus der Scene V 3 im Avare und V 3 der Aulularia, die beide das erwähnte Missverständnis enthalten, ist eine Folge der Gleichheit des Stoffes. Bethge erklärt diese Angleichung aber für bedeutungslos, da Molière in ähnlichen Scenen stets originell war. „Es ist nur natürlich, dass er das längst als fruchtbar von ihm erkannte Mittel, als er es später bei Plautus vorfand, sich bei der Nachbildung dieser Komödie nicht entgehen liess“. Wie wir bei Erzählung des Inhaltes der „Esprits“ sahen, findet sich das Missverständnis auch bei Larivey, es löst sich jedoch sofort und hat nur die Bedeutung eines flüchtigen Witzes. In einem andern Zusammenhang

findet es sich auch in Chappuzeaus Dame d'intrigue: Geronte will dem Crispin begreiflich machen, dass er seine Tochter heiraten möchte. Crispin ist so besorgt um seinen Ballen Schätze, dass er sich darauf gesetzt hat. Géronte kommt nun dazu und sagt: C'est le pauvre Crispin,

C'est luy même! approchons

Crispin.

Il flaire mon butin!

— — — — — — — — — — — — —

Géronte. (nachdem Crispin von seiner Armut gesprochen hat)

Non non, vous êtes riche et mâitre d'un trésor
Levez vous seulement!

Crispin.

Je ne saurais encore.

Géronte.

Ouy, plus que diamans que rubis, qu'émeraudes
Qu' agathes, qu'ambre gris.

Crispin (bas).

Il a la liste de tout!

So geht es noch eine Weile, Géronte meint immer die Tochter Crispins, dieser bezieht alles auf den trésor auf dem er sitzt, schliesslich sagt Gèronte: une fille en un mot, que je veux pour ma femme, worauf Crispin erwiedert: ou plustost mon ballot pour qui ton coeur se pâme. Diese Scene ist wohl eine Verbindung von Aulularia V 3 (Missverständnis) und der Scene, wo Megadorus den Euclio um die Hand seiner Tochter bittet, ein direkter Einfluss auf Molière ist jedoch nicht anzunehmen.

Wir kommen jetzt noch zu einigen Einzelheiten, die nicht zu den technischen Motiven gerechnet werden können.

In Act III Scene 3 sagt Tartuffe zu Elmire: Je tâte votre habit: l'étoffe en est moelleuse. Der Ausspruch erinnert an Rabelais, Pantagruel, Cap. XVI, wo es von Panurge heisst: „Quand il se trouvait en compaignie de quelques bonnes dames, il leur mettoit sus le propos

de lingerie, et leur mettoit la main au sein, demandant: „Et cet ouvrage est-il de Flandre ou de Hainaut“? Molière erkannte, dass diese kleine Anecdote vorzüglich geeignet sei, die Sinnlichkeit Tartuffes zu illustrieren, deshalb verwob er sie in die Scene III 3 seines Stückes.

Mehr darartige aus andern Werken übernommene Einzelheiten finden sich naturgemäss im Avare. Die bekannte Untersuchungsscene I 3 ist eine Verbindung von Aulularia I 1 u. IV 4, nur ist sie bei Molière ausführlicher und wahrscheinlicher. Das Verlangen des Euclio „ostende etiam tertiam“ (manum) ist doch recht unglaubhaft. Molière scheint sich hier nicht an Plautus, sondern mehr an Chappuzeau angeschlossen zu haben, der die Untersuchungen der Aulularia recht glücklich nachgeahmt hat. In Act II Scene 2 untersucht Crispin den Diener Filipin:

Crispin.
Ça, montre moi ta main.
Filipin.
Tenez!
Crispin.
L'autre!
Filipin.
Tenez, voyez jusqu'a demain!
Crispin.
L'autre!
Filipin.
Allez la chercher, en ai-je une douzaine?

Vergleicht man die drei Scenen, so ist klar, dass Euclios Aufforderung die unmöglichste ist. Crispin hatte wieder vergessen, dass er die erste Hand schon gesehen hatte und fragte deshalb weiter: das lässt sich sehr wohl denken. Wenn aber Harpagon verlangt „Les autres“!, so wollte Molière die Komik der Chappuzeauschen Veränderung des plautinischen Originals übertrumpfen und verfiel wieder in's Unwahrscheinliche. Fournel, der Herausgeber des Chappuzeauschen Stückes erwähnt übrigens,

dass manche Commentatoren den Plural bei Molière für einen Fehler halten, der von einem Schauspieler gemacht sei und dann zur Tradition geworden sei.

Vergleicht man die Klagen, in die Harpagon nach Entdeckung des Diebstahls ausbricht, mit den analogen Stellen bei Plautus und Larivey, sowie mit Lucians Hahn, so findet man, dass Molières Darstellung viel ausführlicher und crasser ist, ja bis zur Unwahrscheinlichkeit geht.

Die erste Scene des dritten Actes enthält leise Anklänge an III 4 der Esprits, wo Severin erzählt, was er dem Mr. Josse zum Essen vorsetzen will, von bewusster Aehnlichkeit ist jedoch keine Rede. Wenn Harpagon IV 4 den Mr. Jaques, der eine Belohnung erhofft, auf später vertröstet, so erinnert dies an die Scene III 6 des Esprits:

Frontin: Et moy, n'aurai-je rien?
Severin: Foin, je suis fasché.
Frontin: Hé, au pauvre Frontin?
Severin: Or sur, je te donneray quelque chose.
Frontin: Et quoy?
Severin: J'y penserai quelque jour.

Harpagon sagt: va, je m'en souviendrai, je t'assure.

In Scene I 4 des Avare findet sich eine Parallelstelle zu III 1 der Dame d'intrigue. Harpagon sagt: si l'on n'y trouve pas tout le bien qu'on souhaite, on peut tâcher de regagner cela sur autre chose. Géronte, der dem Megadorus der Aulularia entspricht, äussert sich so:

Un grand dot est suivy d'une grande arrogance
Femme qui n'en a point n'ose faire dépense
Elle est souple, elle est humble, on a toujours la paix.

Die Aehnlichkeit ist mehr zufällig und hat wohl ihren Ursprung im gemeinsamen Vorbild der Aulularia.

Wenn Harpagon in derselben Scene, als er bemerkt, dass er Elise und Cléante sich Zeichen machen, sagt: „Je crois qu'ils se font signe l'un à l'autre de me voler ma bourse, so erinnert dies an eine Stelle im 9 ten Buch von

Sorels „Vraie Histoire comique de Francion“ [1]) „Les personnes avaricieuses ne voient jamais parler deux hommes ensemble, qu'ils ne croient qu'il discourent des moyens de dérober leur bien. In einem gleichen Falle sagt Severin (Esprits II 5) „Ce chuchotement ici ne me plaît point“.

Ebenso, wie Harpagon, der laut von 10000 Thalern gesprochen hat, versucht, Cléante und Elise gegenüber dem Ausspruch eine andere Erklärung zu geben, — er thut so als möchte er das Geld bloss haben, — verfährt Severin (Esprits III 2):

Severin: I'ai l'esprit tout allégé depuis que j'ai mis ma bourse en sureté.

Froutin: Que dites vous?

Severin: Je dis que je serais hors d'une grande fâcherie, si une fois ces diables peuvent être chassés. (Severin glaubt übrigens jede seiner Bewegungen erklären zu müssen, damit man sie nicht auf seine Börse beziehen könne: „Il m'aura vu courbé contre terre, il me faut trouver quelque excuse . . . . . Dieu garde Maître Josse! Je m'étois baissé pour relever mon mouchoir, que j'avais laissé choir à bas.“) Die Erklärung Harpagons ist gewandter, als die Severins, da sie auf das Wort selbst zurückgeht (les 10000 écus).

In fast allen dieser Einzelheiten zeigt sich wieder das Geschick Molières, sie an der richtigen Stelle anzubringen, sinngemäss zu verändern und ihnen so grössere Bühnenwirksamkeit zu verleihen. Auch die Verfeinerung zeigt sich hier, z. B. bei den Spässen, die die Köche über Euclios Geiz machen. Molière bietet eine analoge Scene, lässt aber alle Rohheiten fort und ersetzt sie durch nicht minder drastische aber appetitlichere Scherze, die sein Eigentum sind.

Wir stehen jetzt am Schluss unserer Arbeit, es bleibt nur noch übrig, die Resultate derselben kurz zusammen zu fassen. Das Hauptmoment der Originalität Molières liegt darin, dass der Dichter seiner Kunst höhere Ziele

1) Ed. Colombey Buch IX. S. 353.

setzt, als seine Vorgänger, deren Comödien lediglich der Unterhaltung dienen sollten. Gegenüber diesen Intriguenstücken haben wir bei Molière die Charactercomödie. Der Characterzeichnung musste sich alles unterordnen. Eignete sich eine fremde Fabel als Rahmen für eine Characterkomödie, so trug Molière kein Bedenken, sie seinem Stück zu Grunde zu legen. Molière konnte in dieser Hinsicht also nicht originell genannt werden, wenn er auch die Fabel im Tartuffe durch Hinzufügung eines neuen Schlusses teilweise anders als das Vorbild gestaltete. (Siehe oben S. 13). Hierbei hatte Molière den Nebenzweck, sich bei diesem gefährlichen Stück den König zum Bundesgenossen zu machen.

Ein anderes Resultat fanden wir im zweiten Teil unserer Arbeit. Molière hielt sich beim Gang der Handlung nicht mehr an seine Vorlagen; wir konnten feststellen, dass Molières Originalität bezüglich dieses Punktes darin beruht, dass er den Stoff verfeinert und veredelt, die zerfahrene Handlung seiner Quellen ordnet und zusammenfasst. Alles erscheint bei Molière natürlicher und motivierter, was da besonders hervortritt, wo er direkt nachahmte z. B. im Schluss des Avare. (Siehe oben S. 45).

Die ganze Oekonomie der beiden Handlungen ist daauf zugeschnitten, dass die Intrigue erst in zweiter Linie kommt und sich der Characterisierung zweckmässig unterzuordnen hat.

Damit kommen wir zu dem Hauptpunkte Molièrescher Originalität. Schon dadurch, dass man den Tartuffe und den Avare Charactercomödien im Gegensatz zu den früheren Stücken nennt, sagt man deutlich, dass Molière in der Characteristik etwas neues bot. Er schuf Typen, seine Vorgänger nur einzelne Figuren. Wohl sahen wir, dass Molière einzelne Characterzüge fremden Quellen entnahm, aber aus allen diesen Einzelheiten schuf er lebendige Gestalten, deren Bedeutung heute noch grade so gross ist, wie damals. (Siehe oben S. 64).

Die dichterische Darstellung eines solchen typischen

Characters war als solche, consequent durchgeführt, schon an sich neu, war aber ausserdem zu Molières Zeit eine kulturelle That, wenigstens im Tartuffe. Wo sind die Lustspiele vor Molière, die eine solche Satire der religiösen Heuchelei gewagt hätten, die überhaupt den Gedanken gehabt hätten, dergleichen Fragen auf der komischen Bühne zu behandeln? Ist das Problem der Heuchelei auch zu allen Zeiten vorhanden, so war es doch zu Molières Zeit ganz besonders aktuell, und der Mut, der dazu gehörte, ein solch aktuelles Thema polemisch auf der Bühne zu behandeln, findet sich bei keinem Vorgänger Molières.

Legten diese Vorgänger schon geringen Wert auf die Characterisierung ihrer Hauptpersonen, so thaten sie dies bei den Nebenpersonen natürlich noch viel weniger. Molière schuf dagegen auch hier individuelle Gestalten. (Siehe oben S. 77). Die bewusste Absicht unseres Dichters, hierdurch die Hauptperson in umso deutlicherem Lichte erscheinen zu lassen, ist natürlich durchaus originell. Verblasste Figuren wie Anselme, finden sich nur, wenn sie lediglich der äusseren Handlung dienen sollten.

Bezüglich der Resultate des fünften Teils unserer Arbeit (Technische Motive), sei auf die oben S. 78 ff. mitgeteilten zusammenfassenden Urteile Bethges verwiesen.

In der Originalität Molières liegt zugleich seine grosse Ueberlegenheit gegenüber seinen Vorgängern. Die Litteraturgeschichte bestätigt dies Urteil. Flaminio Scala, Aretino, und die übrigen, wer kennt ihre Werke noch ausser den Fachgelehrten? Sie sind vergessen und mit Recht! Molière dagegen lebt noch heute, ohne dass seine dichterische Bedeutung gelitten hätte. Zu allen Zeiten erfreute er sich der Achtung der grössten Geister; braucht an Goethe erinnert zu werden? Auch an Molière hat die Zeit Kritik geübt, manche seiner Stücke sind verschwunden, aber diejenigen, in denen er sich am meisten als echter Dichter zeigt, leben fort, und das sind eben die Characterkomödien.

Lebenslauf.

Ich, Carl Wilhelm Otto Hugo Caspari, Sohn des Justizrates Albrecht Caspari, bin geboren am 24. April 1876 zu Detmold (Lippe), evangelischen Bekentnisses. Nach Absolvierung der Vorschule und des Gymnasiums erhielt ich im Herbst 1895 das Zeugnis der Reife am Königl. Wilhelms-Gymnasium in Cassel. Ich widmete mich dann dem Studium der Romanischen und Germanischen Philologie, sowie der Philosophie und Pädagogik an den Universitäten Genf (2 Sem.), Göttingen (2), Strassburg (2), Marburg (1), München (2), Erlangen, Würzburg (je 1), Berlin (2). Die Ferien widmete ich zum grössten Teil praktischen Sprachstudien im Auslande (Genf, Florenz, Riva). Gehört habe ich die folgenden Herren Professoren: In Genf: Bouvier, Duproix, Nicole, Oltramare, Ritter, Wuarin, Jaquemot, Thudichum, Zbinden. In Göttingen: Stimming, Mercier, Sechehaye. In Strassburg: Gröber, Schneegans, Röhrig. In Marburg: Koschwitz, Natorp, Schröder, Wrede. In München: Breymann, Cornelius, Güttler, Lipps, Muncker, Paul, Sandberger, Wörner. In Erlangen: Schneegans, Falkenberg In Würzburg: Schneegans, Marbe. In Berlin: R. M. Meyer, Münch, Schultz Gora.

An dieser Stelle fühle ich mich verpflichtet, meinen obengenannten Lehrern tiefgefühlten Dank auszusprechen, insbesondere Herrn Prof. Dr. Schneegans für die mir gewährte Unterstützung bei der Abfassung der vorliegenden Arbeit.